326

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL III Nr. 2

BUCUREŞTI

1958

953/2

Publicată de INSTITUTUL DE FOLCLOR,
Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

Consiliul de Redacţie: SABIN V. DRĂGOI, G. BREAZUL,
I. MUŞLEA, MIHAI POP, TIBERIU ALEXANDRU,
GH. CIOBANU, VERA PROCA-CIORTEA, I. JÁGÁMAS
Redactor-Şef: MIHAI POP.

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL III

Nr. 2

BUCUREŞTI

1958

C 953/2.

SUMAR

STUDII

Dr. ST. DJUDJEV – Ritmul şi măsura în muzica populară bulgară 7

MATERIALE

M. POP — Nunta din Seliște 47
G. MARCU — Cîntecele polifonice aromîne 79

DIN ISTORIA FOLCLORULUI ŞI FOLCLORISTICII

A. BALOTA — Funcţiunea socială a cîntecului bătrînesc 101
TR. IONESCU-NIŞCOV — Haiducia şi cîntecele haiduceşti 113

CRONICA

A. FOCHI — Victor von Geramb 127
* * * Din realizările folcloristicii noastre 128
* * * Activitatea folcloristică internaţională 132

RECENZII

S. C. STROESCU — Lares,Organo del la Società di Etnografia Italiana e dell'Istituto di storia delle tradizioni popolare dell'Università di Roma (Lares, Organul Societăţii Italiene de Etnografie şi al Institutului de Istorie a tradiţiilor populare de pe lîngă Universitatea din Roma) 139
G. BREAZUL — Tiberiu Alexandru — Instrumentele muzicale ale poporului romîn 143
L. STĂNCULEANU — C. Prichici, 125 melodii de jocuri din Moldova 147

CONTENTS

STUDIES

Dr. ST. DJUDJEV — Rhythm and measure in Bulgarian Folk Music 7

FOLKLORISTIC DOCUMENTS

M. POP — Wedding in Seliște. 47
G. MARCU — The Aroumanian Polyphonic Songs 79

DATA CONCERNING THE HISTORY OF THE ROUMANIAN FOLKLORE

A. BALOTA — Social Function of Folk Epics (Vartici's Ballad) 101
TR. IONESCU-NIȘCOV — The Heyducks and their Songs. 113

NOTES AND NEWS

A. FOCHI — Viktor von Geramb 127
* * * Some Roumanian folkloristic achievements 128
* * * International folklore activity 132

REVIEWS

S. C. STROESCU — Lares, Organo della Società di Etnografia Italiana e dell'Instituto di storia delle tradizioni popolare dell'Università di Roma (Organ of the Italian Ethnographic Society and of the Institute of History of Folk Traditions of the University of Rome) 139
G. BREAZUL — Tiberiu Alexandru, Instrumentele muzicale ale poporului romîn (Musical instruments of the Roumanian people) 143
L. STĂNCULEANU — C. Prichici, 125 melodii de jocuri din Moldova (125 Dance-tunes from Moldavia) 147

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

Стр.

С. ДЖУДЖЕВ — Ритмо-метры в болгарской народной музыке 7

МАТЕРИАЛЫ

М. ПОП — Свадьба в Селиште 47
Г. МАРКУ — Армынские полифонические песни 79

ИЗ ИСТОРИИ ФОЛЬКЛОРА И ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

А. БАЛОТЭ — Социальная функция старинной песни 101
ТР. ИОНЕСКУ-НИШКОВ — Гайдучество и гайдуцкие песни 113

ХРОНИКА

А. ФОКИ — Виктор фон Герамб 127
• • • — Из достижений нашей фольклористики 128
• • • — Международная фольклористическая деятельность 132

РЕЦЕНЗИИ

С. К. СТРОЕСКУ — Lares, Organo della Società di Etnografia Italiana e dell'Instituto delle tradizioni popolare dell'Universita di Roma (Ларес, орган Итальянского Этнографического общества и Института истории народных традиций при римском университете) 139
Г. БРЯЗУЛ — Тибериу Алексаидру. Музыкальные инструменты румынского народа 143
Л. СТАНКУЛЯНУ — К. Прикич, 125 плясовых наигрышей Молдовы . . . 147

RITMUL ŞI MĂSURA IN MUZICA POPULARĂ BULGARĂ

Prof. Dr. St. DJUDJEV-SOFIA

Numărul diferitelor combinaţii ale duratelor inegale şi numărul schemelor ritmice, care intră în compunerea nenumăratelor melodii populare (ca şi în creaţia muzicală individuală) este foarte limitat — în orice caz mult mai mic decît însuşi numărul melodiilor — aşa că o schemă ritmică oarecare se întîlneşte în mai multe melodii.

Aceste scheme au pătruns foarte adînc în conştiinţă sub forma unor formule stereotipe, şi atunci cînd un cîntăreţ sau un compozitor de profesie concepe creaţia sa, el nu este obligat de fiecare dată să le inventeze, să le creeze şi să le redea, ci le împrumută din arsenalul existent, le copiază din exemple existente. De obicei textul poetic al melodiei vocale îi sugerează exemplul sau schema ritmică care se pretează cel mai bine fiecărui caz.

Aceste formule ritmice stereotipe, trăiesc foarte multă vreme în conştiinţa muzicală colectivă a poporului şi se transmit de la cîntăreţ la cîntăreţ şi de la generaţie la generaţie. Ele alcătuiesc forme de prezentare, mai scurte sau mai lungi, ale duratelor muzicale denumite *unităţi ritmice*.

Numărul valorilor de durată, scurte şi lungi, în cadrul unui şir de unităţi, felul în care ele sînt organizate, durata lor absolută şi relativă, raportul dintre ele — adică de cîte ori valorile lungi sînt mai mari decît cele scurte — toate acestea stabilesc felul şi structura schemei ritmice.

Cîntăreţii populari, creatorii cîntecelor populare a căror muzică — după spusele lui Glinka — este doar aranjată de către compozitorii profesionişti, au moştenit cele mai mute dintre aceste scheme ritmice stereotipe din metrica poetică antică, unde ele au preexistat în versurile recitate, în înlănţuirea silabelor lungi şi scurte şi de aici au trecut în ritmul melodiilor, în înlănţuirea valorilor scurte şi lungi.

Aşa, ele s-au moştenit din generaţie în generaţie şi chiar de la un popor la altul, ajungînd pînă la noi cu diferenţe mai mult sau mai puţin însemnate.

Gîndirea muzicală a poporului bulgar s-a cristalizat în ritmuri şi intonaţii complexe care sună destul de straniu pentru auditorul din Europa occidentală şi care nu pot fi redate întotdeauna prin notaţia muzicală în uz. Pentru notarea lor este necesar să recurgem la utilizarea măsurilor mixte şi la măsurile cu numărători mai mari, precum şi la semne pentru intervale mai mici decît semitonul.

De aceea, în muzica noastră populară, în afară de măsurile simple — $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ — a fost larg folosit şi un mare număr de măsuri compuse şi mixte care servesc la măsurarea şi notarea unor asemenea construcţii ritmice compuse şi mixte.

Aceste măsuri și ritmuri sînt relicvele unei culturi muzicale antice a popoarelor orientale și îndeosebi ale metricei poetice și muzicale a grecilor antici.

Din toate acestea reiese că ele își au originea în picioarele metrice ale poeticei grecești antice — peoni, epitriți, dohmiaci, amfimacri, glikoni, asklepiazi, etc. — care, chiar dacă au dispărut din limbajul poetic al popoarelor contemporane, continuă să trăiască în ritmul muzical al acelor popoare care și-au însușit moștenirea culturală a lumii antice.

În folclorul muzical bulgar găsim și astăzi cîntece întregi construite pe epitritul antic (– – – ∪) alcătuit dintr-un spondeu (– –) și un troheu (– ∪), ritm care în notația muzicală contemporană poate fi scris numai în măsura de șapte unități: $\frac{7}{8}$ ♩ ♩ ♩ ♪ sau $\frac{7}{16}$ ♪ ♪ ♪ 𝅘𝅥𝅯 și astăzi întîlnim în muzica noastră populară melodii construite pe vechiul metru glikonic (– ∪ – ∪∪ – ∪ –) alcătuit din doi anfimacri (– ∪ –) și un piric (∪∪) situat între ei, care poate fi reprezentat în muzică prin măsura mixtă de 12 unități:

$\frac{12}{8}$ ♩ ♪ ♩ ♪ ♪ ♩ ♪ ♩ sau $\frac{12}{4}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥

Întîlnim de asemenea la noi numeroase cîntece construite pe baza ritmică a dohmiacului antic: (∪ – – ∪ –) alcătuit dintr-un iamb (∪ –) și un amfimacru (– ∪ –) care poate fi reprezentat mai corect prin măsura mixtă ternară de:

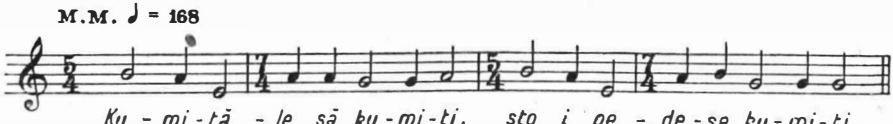
$\frac{8a}{8}\ \frac{3+2+3}{8}$ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ $\frac{8a}{16}$ 𝅘𝅥𝅯 ♪ ♪ 𝅘𝅥𝅯 ♪

Se întîlnesc și mai multe melodii construite pe baza ritmică a peonului antic (∪ ∪ ∪ –) care se notează, mai corect, în măsura mixtă de cinci timpi:

$\frac{5a}{8} = \frac{2+3}{8}$ ♪ ♪ ♪ ♩ $\frac{5a}{4}$ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥

De exemplu, melodia cîntecului *Mări mome, țărnăoko*, armonizată de Dobri Hristov (*Tehniceskie stroej na bălgarskata narodna muzika* pag. 66) se bazează pe epitritul antic.

Melodia cîntecului *Kumițăle sa kumiți* notată de V. Stoin (*Narodni pesni ot Timok do Vita*, pag. 116 nr. 486), este bazată de la început pînă la sfîrșit pe ritmul gliconic.



O răspîndire foarte mare și-au găsit în muzica și în coregrafia noastră populară formulele metrice denumite bahice, cu bahicul (∪ – –) și antibahicul (– – ∪) constituite din cîte două silabe lungi și una scurtă, prezentînd următoarele forme în scrierea muzicală: ♪ ♩ ♩ și ♩ ♩ ♪. Întreagă *Paidușko horo* care urmează este bazată pe repetiția antibahicului:

Sistemul metric al teoriei muzicale occidentale s-a dovedit a fi nepotrivit pentru măsurarea valorilor ritmice și pentru redarea diferitelor scheme ritmice, care se bucură de o circulație și o frecvență foarte mare în muzica populară bulgară. Pentru măsurarea acestor durate și scheme se impune să se utilizeze ca unitate de măsură valori mici, așa cum au făcut și grecii antici a căror metrică nu a fost mai simplă decît a noastră. Această unitate de măsură, sau timp muzical, denumită *hronos protos*, este o valoare minimă, care divide toate celelalte valori ale melodiei, fără nici o excepție. Ea este, prin urmare, cel mai mic divizor comun al valorilor din melodie.

★

Marea majoritate a formelor metrice, care se întîlnesc în muzica și coregrafia populară bulgară, se împart în patru grupe principale: 1) măsuri simple, 2) măsuri compuse, 3) grupe metrice mixte, 4) șiruri heterometrice.

Simple, sînt măsurile de doi și de trei timpi. Ele stau la baza tuturor măsurilor compuse, mixte și a șirurilor eterogene. Astfel, de ex., măsura de patru timpi poate fi privită ca fiind constituită din două măsuri binare; măsura de cinci timpi, dintr-o măsură binară și una ternară; măsura de șase timpi, din 2 măsuri ternare sau trei măsuri binare; măsura de șapte timpi din două măsuri binare și una ternară etc.

Dintre măsurile simple, măsurile binare, îndeosebi măsura de $\frac{2}{4}$ se bucură în muzica populară bulgară de cea mai mare frecvență. În această măsură, există foarte multe melodii de jocuri bulgărești: *Buriano Burianke*, *Kasapsko horo*, *Pravo horo*, *Unovata*, *Klekavo horo*, etc.

În general, numărul melodiilor notate în această măsură, reprezintă un procent de circa 50—60 % din întreaga noastră bogăție de cîntece.

O melodie populară în această măsură este cîntecul: *Zadade se Stoiane le* (V. Stoin op. cit. p. 186, nr. 803)

Măsurile ternare simple apar foarte rar în folclorul nostru muzical. În colecțiile noastre de muzică populară întîlnim cele două forme ale măsurii ternare: 3/4 și 3/8. Măsura de 3/16 se întîlnește ca un element constitutiv al măsurilor compuse și mixte. Un exemplu tipic pentru măsură de 3/8 prezintă cîntecul: *Mariika dari tăceșe.*

Măsurile compuse pot fi de doi, de trei, de patru, de cinci, de șase și șapte timpi, în funcție de numărul măsurilor simple care intră în componența lor. Astfel, de exemplu, măsurile de patru, cinci și de șase unități de forma $6 = 3 + 3$ sînt de doi timpi; măsurile de șapte și opt unități de forma $8 = 3 + 2 + 3$, măsura de șase unități de forma $6 = 2 + 2 + 2$ și măsura de nouă unități de forma $9 = 3 + 3 + 3$ sînt de trei timpi; măsura de nouă unități de forma $9 = 2 + 2 + 2 + 3$, măsura de zece unități de forma $10 = 3 + 2 + 2 + 3$ și măsura de douăsprezece unități de forma $12 = 3 + 3 + 3 + 3$ sînt de patru timpi; măsura de unsprezece unități de forma $11 = 2 + 2 + 3 + 2 + 2$ și măsura de douăsprezece unități de forma $12 = 3 + 2 + 2 + 2 + 3$ sînt de cinci timpi; iar măsura de treisprezece unități de forma $13 = 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3$ este o măsură de șase timpi.

Pe de altă parte, măsurile compuse pot fi măsuri obișnuite sau mixte cu timpi alungiți, după cum sînt construite; din măsuri simple izometrice sau eterometrice.

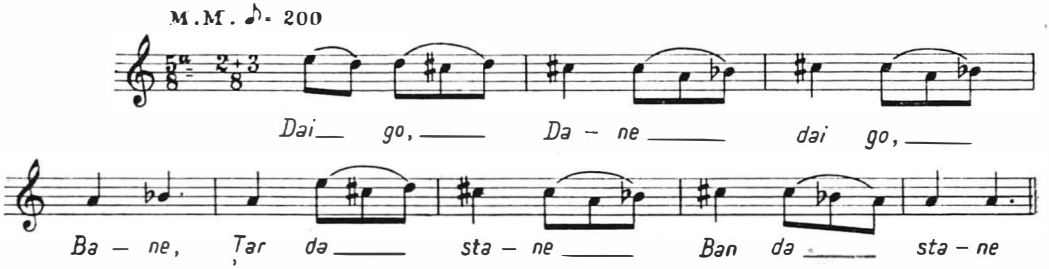
Astfel, de exemplu, măsurile (binară) de patru unități, (ternară) de șase unități, măsura ternară de nouă unități și măsura cvaternară de douăsprezece unități sînt măsuri compuse, constituite din măsuri simple izometrice; iar măsura binară de 5 unități, măsurile ternare de șapte și opt unități, măsurile de patru timpi cu nouă și zece unități, măsurile de cinci timpi de unsprezece și douăsprezece unități, și măsura de șase timpi constituită din treisprezece unități sînt măsuri compuse mixte, eterogene.

Dintre măsurile binare izometrice, în muzica populară bulgară, se bucură de cea mai mare frecvență măsura constituită de patru unități, îndeosebi măsura de 4/4. Anghel Bucoreșliev a notat în această măsură melodia cîntecului: *Do dve reki tekat, mamo* — Doar două rîuri curg, mamă.

Măsura binară de șase șaisprezecimi se întîlnește în melodiile instrumentale de dans ca $\frac{6}{16} = \frac{3+3}{16}$

Aceasta este măsura unui întreg ciclu de melodii de dansuri bulgărești, cunoscute sub denumirea generică de *pravi bălgărski hora*, care se joacă pe întreg cuprinsul Bulgariei. Așa este de exemplu melodia jocului: *Sitnoto șopsko horo.*

Dintre măsurile binare eterogene, se întîlnesc cel mai frecvent în muzica populară bulgară melodii în $\frac{5a}{8}$ și $\frac{5a}{16}$. Măsura de $\frac{5a}{8}$ o întîlnim în unele dintre vechile melodii populare epice, ca în cîntecul *Dane, bane, Dan voivoda*.



Măsura de $\frac{5a}{16}$ constituie structura metrică de bază a unui întreg ciclu de jocuri, așa numitele *Paiduški hora*. De ex.:

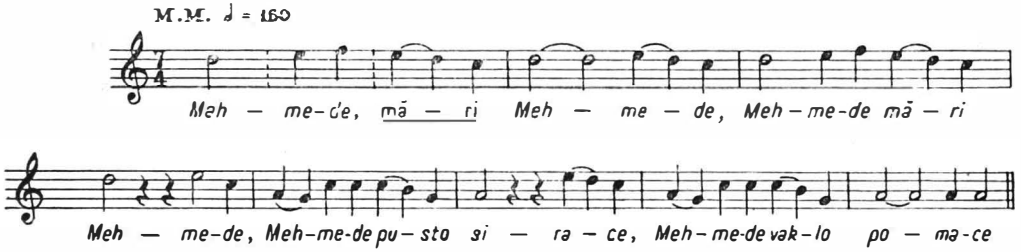
Măsura de cinci unități, cu grupa ternară la început, se întîlnește mult mai rar în muzica populară bulgară, îndeosebi în melodiile cîntate în mișcare mai lentă, ca $\frac{5b}{4} = \frac{3+2}{4}$. În asemenea cazuri, muzicografii bulgari preferă să folosească frecventa schimbare de măsură: 3/4 și 2/4, ca de exemplu în notația cîntecului *Șipșite, trănciță* — Nuelușe de corn ...—, în care aceste două măsuri alternează periodic:

Măsurile compuse ternare sînt constituite din cîte trei măsuri simple care, la rîndul lor, pot fi binare sau ternare, sau binare și ternare (mixte).

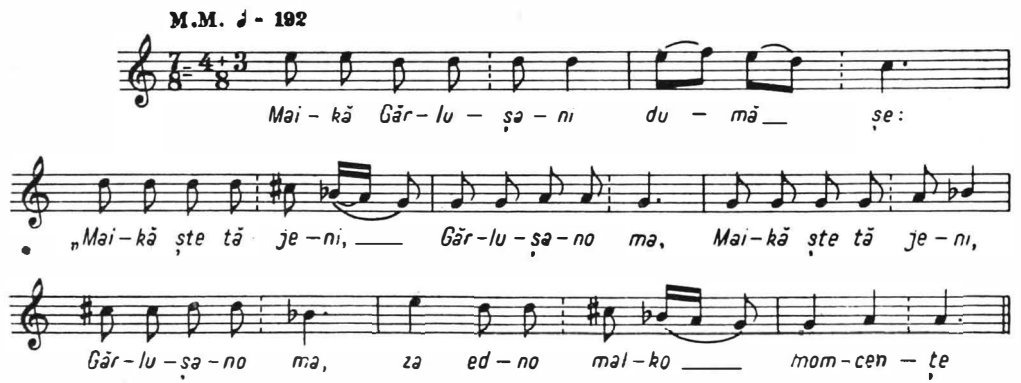
În primele două cazuri, ele sînt măsuri obișnuite, iar în al treilea caz măsuri cu timpi alungiți. Măsurile compuse ternare sînt o apariție foarte rar întîlnită în muzica noastră populară. Dimpotrivă, măsurile ternare mixte se bucură de frecvență foarte

mare. În funcţie de numărul unităţilor de măsură care intră în compoziţia lor, ele pot fi constituite din şapte sau opt unităţi. Există două tipuri de măsuri constituite din cîte şapte unităţi de măsură: a) cu grupa ternară la sfîrşit şi b) cu grupa ternară la început.

În ambele cazuri, la mijloc se găseşte o grupă binară. Măsura de şapte unităţi cu grupa ternară la mijloc nu se întîlneşte în muzica noastră populară. Măsura de şapte unităţi din prima categorie se poate prezenta sub forma: $\frac{7a}{4} = \frac{2+2+3}{4}$ $\frac{7a}{8}$ şi $\frac{7a}{16}$ în funcţie de viteza mişcării. Măsura de şapte unităţi din categoria a doua se poate prezenta de asemeni ca $\frac{7b}{4} = \frac{3+2+2}{4}$ $\frac{7b}{8}$ şi $\frac{7b}{16}$: Ca exemplu de melodie în măsura de $\frac{7a}{4}$ se poate da cîntecul: *Mehmede, mări, Mehmede.*



În măsura de $\frac{7a}{8}$ este melodia cîntecului *Maika Gărluşani dumaşe* — Mama îi spunea lui Gărla:



În măsura $\frac{7a}{16}$ sînt notate toate melodiile pe care se joacă Răceniţa, de exemplu cîntecul *Deno mări, Deno drujke* — Deno fă, Deno prietenă;

În măsura $\frac{7b}{4}$ este scris cîntecul *Stăni mi, Aișe, otvori* — Scoală-mi-te, Aișa, deschide — răspîndit în regiunea Rodopilor:

În muzica populară turcă această măsură servește la indicarea ritmului cunoscut sub denumirea de *usul aghîr devri hindi* ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥

Măsura de $\frac{7b}{8}$ se întîlnește în unele jocuri populare macedonene *(Kafedarce, Metkaliște*, etc.). Măsura de $\frac{7b}{8}$ s-a răspîndit în tot cuprinsul patriei și servește ca bază ritmică dansului cunoscut sub denumirea *Măjka răceniță.* În aceeași măsură sînt scrise și unele melodii de cîntece lirice, ca de ex. *Tropni mi, tropni, Zimbilo mome* — Tropotește-mi, tropotește, Zimbilo fecioară:

În principiu, se întîlnesc trei feluri de măsuri mixte de opt unități: a) cu grupe ternare la început și la sfîrșit, cu grupa binară la mijloc, ca de ex.: $\frac{8a}{4} = \frac{3+2+3}{4}$

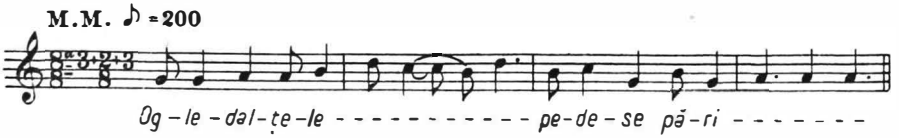
$\frac{8a}{8}$ și $\frac{8a}{16}$; *b)* cu grupa binară la început urmată de două grupe ternare, de ex.: $\frac{8b}{4} = \frac{2+3+3}{4}$, $\frac{8b}{8}$ și $\frac{8b}{16}$ și *c)* cu două grupe ternare la început și la mijloc și cu grupa binară la sfîrșit, de ex.: $\frac{8c}{4} = \frac{3+3+2}{4}$, $\frac{8c}{8}$, $\frac{8c}{16}$.

În muzica populară bulgară se întîlnesc melodii, în care se înlănțuie regulat două măsuri ternare și una binară, aceasta din urmă fiind situată la mijloc. În notarea unor asemenea melodii, muzicografii folosesc deseori bare de măsură între măsurile binare și ternare și utilizează indicația de măsură la fiecare măsură simplă, excepînd măsurile care se repetă.

Astfel a notat V. Stoin melodia cîntecului *Nikola Gani dumașe* — Nicola îi spune lui Gana, (*Narodni pesni ot sredna severna Bălgaria*, pag. 383, nr. 1178):

La o astfel de folosire a fracțiilor indicatoare de măsură se poate renunța, pentru mai multă precizie, folosind doar o singură fracție care indică locul grupelor binare și ternare: $\frac{8a}{4} = \frac{3+2+3}{4}$ și despărțind prin bare de măsură numai grupele de unități.

Măsura de $\frac{8a}{8} = \frac{3+2+3}{8}$ este măsura cea mai indicată pentru schemele ritmice construite pe baza piciorului metric al grecilor antici, cunoscut sub denumirea de «*dohmiac*»: ∪ – – ∪ – sau ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ alcătuit dintrun iamb ∪ – și un amfimacru ∪ – ∪. Acest ritm predomină în cîntecul *Ogledalțe le* — Tu oglinjoară, (*Ot Timok do Vita* pag. 920, nr. 3476).



În aceeași măsură se joacă și jocul *Ceamce.*

Cînd viteza unităților de măsură în care se execută o melodie oarecare în măsura ternară mixtă de opt unități depășește cifra metronomică de 240, atunci diferența între măsurile simple binare și ternare din măsura mixtă se face și mai vizibilă iar conștiința noastră nu le mai percepe ca măsuri simple ci ca timpi (scurți și lungi) ai măsurii mixte ternare de opt timpi. În asemenea cazuri, muzicografii folosesc drept indicație de măsură fracția 8/16. Într-o astfel de mișcare, melodiile se tactează

ca un «*ritmo di tre battute*», făcîndu-se cîte o mișcare de mînă pentru fiecare grupă de unități, binară sau ternară, însușită de conștiința muzicală, acum, ca «timp de măsură», de un ordin superior. Ca rezultat, se obține efectul de măsură ternară cu timpi «inegali», unul alungit la început, unul mai scurt la mijloc și încă unul alungit la sfîrșit. Această măsură nu trebuie să fie socotită sau confundată cu măsura $\frac{7b}{16} = \frac{3+2+2}{16}$, care are tendința de a se transforma în $\frac{8a}{16}$, printr-o ușoară reținere a timpului al treilea. Ca exemplu de melodie în $\frac{8a}{16}$ poate servi cîntecul *Legnală Radka* — S-a culcat Radka (*Ot Timok do Vita*, pag. 563, nr. 2163).

Măsurile de opt unități, de forma $\frac{8b}{8} = \frac{2+3+3}{8}$, se întîlnesc în special în melodiile cîntate în tempo mai mișcat sau chiar mișcat, ca măsuri de: $\frac{8b}{8} = \frac{2+3+3}{8}$ și $\frac{8b}{16}$.

În măsura de $\frac{8b}{8}$ este notată melodia cîntecului *Turcin și kara Stana robinea.* (*Narodni pesni ot sredna severna Bălgaria*, pag. 69, nr. 183):

Măsurile de opt unități de forma 8 c = 3 + 3 + 2 se întîlnesc în melodiile cîntate în mișcare rară, ca $\frac{8c}{4}$. În această măsură este notată melodia cîntecului

Sedea sedeanka şto sedea — A durat şezătoarea cît a durat —. (Idem pag. 563, nr. 1686):

Măsurile de patru timpi pot fi constituite din opt, nouă, zece, unsprezece și douăsprezece unități de măsură. Măsurile constituite din opt și douăsprezece unități sînt măsuri obișnuite. În notația melodiilor populare bulgare, acestea nu sînt folosite de muzicografii bulgari. Măsurile de nouă, zece și unsprezece unități sînt măsuri mixte cu timpi inegali. Măsurile de nouă unități sînt constituite din cîte trei grupe binare și una ternară, iar măsurile de unsprezece unități din cîte trei grupe ternare și una binară.

În funcție de locul grupei ternare și a grupelor binare, măsurile de nouă unități pot fi de cîteva forme: 9a = 2 + 2 + 2 + 3, 9b = 2 + 3 + 2 + 2; 9c = 3 + 2 + 2 + 2 și 9d = 2 + 2 + 3 + 2.

De cea mai largă circulație se bucură în muzica populară bulgară măsura de nouă unități de prima formă.

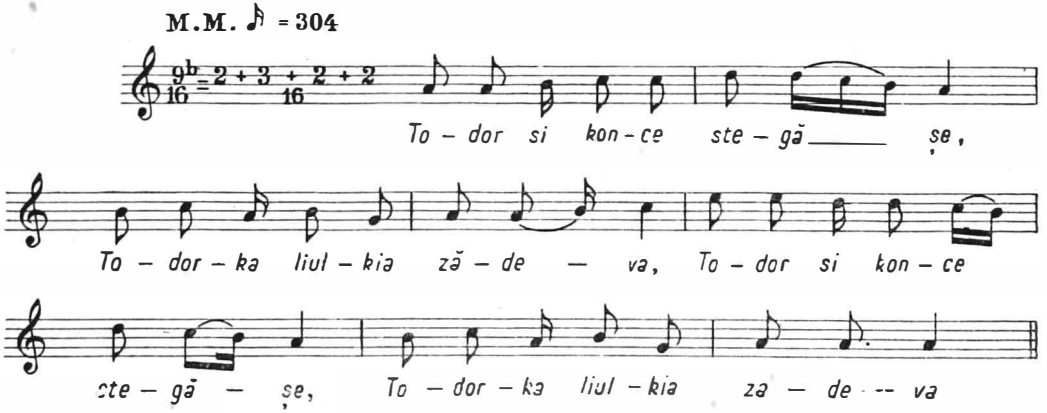
În funcție de durata absolută a unităților de măsură, ele se pot prezenta ca măsuri de $\frac{9a}{4}$, $\frac{9a}{8}$, $\frac{9a}{16}$. V. Stoin a notat în măsura de $\frac{9}{4}$ cîntecul *Posbili se, Ghiuro* — Mi s-au bătut, Ghiuro —, (*Bălgarskata narodna muzica*, pag. 15, nr. 11):

În melodiile cîntate în tempo mai mișcat, legătura dintre diferitele grupe binare și ternare de unități de măsură se simte și mai mult, astfel că auditorul își însușește măsurile simple ca timpi de un ordin superior. În acest caz muzicografii bulgari reprezintă în notațiile lor măsurile de patru timpi cu nouă unități sub forma: $\frac{9a}{8}$ sau $\frac{9a}{16}$. În măsura $\frac{9a}{8}$ (cu viteza unităților de măsură ce variază între 160—240 pe minut) sînt notate unele melodii de dansuri ca: *Reșetarovoto horo, Diulgherskoto horo, Turskiat kiocek*, etc.

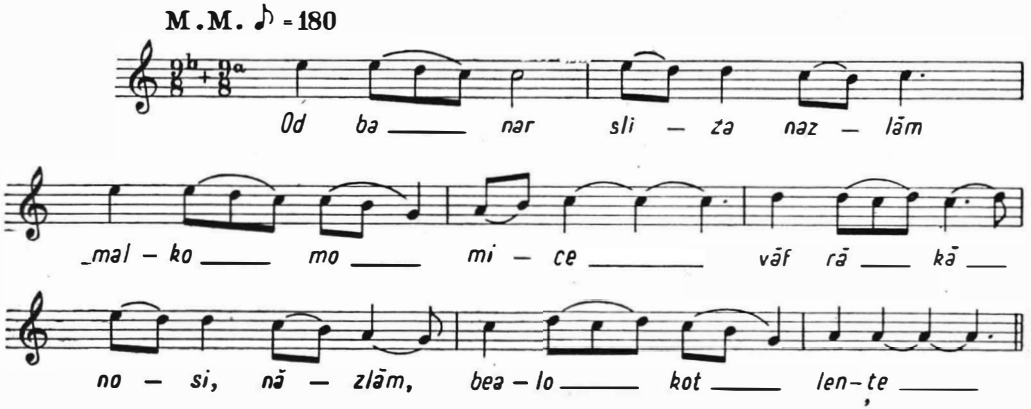
În cazul melodiilor cîntate în tempo mișcat, măsura de nouă unități de primul tip se indică prin $\frac{9a}{16}$. Acest tempo variază, de obicei, între 240 și 460 de unități pe minut, iar în cazul unor dansuri mai vii, ca de exemplu: *Ziza i Nane*, *Lile*, *Lile* etc. se poate ajunge pînă la 560 de unități de măsură pe minut. În această mișcare vie, auzul nu mai percepe grupele binare și ternare ca măsuri simple independente, ci ca timp de măsură de un ordin superior, ca și în cazul melodiilor bazate pe «ritmo di tre battute».

Numai că timpii astfel obținuți nu au o durată egală, în cazul de față, timpul al patrulea avînd o durată egală cu un timp și jumătate față de ceilalți trei timpi, astfel că el se găsește în raport de 3 : 2. Un astfel de raport se numește raport de alungire hemiolică. În măsura de $\frac{9a}{16}$ este notată melodia cîntecului *Nakladoșe seden kiutuk* — Au pregătit șezătoarea, (*Ot Timok do Vita*, pag. 467, nr. 1838). Măsura de $\frac{9a}{16}$ este măsura de bază a multor jocuri populare bulgare: *Povărnușka*, *Koiciovo horo*, *Ziza i Nane*, *Ludovo horo*, etc.

Măsurile de patru timpi cu nouă unități de forma 9b = 2 + 3 + 2 + 2 se prezintă în două feluri ca fiind constituite în cîte două măsuri binare compuse — una de cinci unități de forma 5a = 2 + 3 la începutul șirului, și una de patru unități, de forma 4 = 2 + 2 la sfîrșit. Acest tip de măsură de nouă unități se întîlnește îndeosebi în melodiile cîntate în tempo mișcat, în care caz ea este indicată prin 9a 16. În această măsură sînt scrise foarte multe colinde, cîntece lirice și melodii de joc, ca de ex. cîntecul *Todor și konce steagase*. — Tudor își înhamă calul (*Ot Timok do Vita*, pag. 369 nr. 1499):



În aceeași măsură sînt scrise și melodiile unui ciclu de jocuri populare cunoscute sub numele generic de «Grăncearski». O interesantă îmbinare a celor două tipuri ale măsurii de patru timpi cu nouă unități o prezintă melodia cîntecului: *Ot banar sliza malko momice* — Din deal coboară o fetiță —, în care măsurile de $\frac{9b}{8}$ și $\frac{9a}{8}$ se orînduiesc periodic:



Al treilea tip al măsurii de patru timpi cu nouă unităţi se întîlneşte îndeosebi în melodiile cîntate în mişcare rară. Ea se prezintă ca un şir de măsuri simple, binare şi ternare: $\frac{3}{4}+\frac{2}{4}+\frac{2}{4}+\frac{2}{4}$. Astfel este notată melodia cîntecului *Sama Kera căşti mela* — Kera a măturat casele — :

Al patrulea tip al măsurilor cu nouă unităţi se întîlneşte mai rar în muzica noastră populară.

Şi măsurile de patru timpi cu zece unităţi pot fi de asemeni de patru feluri, în funcţie de locul pe care îl ocupă grupele binare şi ternare în cuprinsul lor:

$$10a = 3 + 2 + 2 + 3, \quad 10b = 2 + 2 + 3 + 3,$$

$$10c = 3 + 3 + 2 + 2 \text{ şi } 10d = 2 + 3 + 3 + 2.$$

Măsurile de 10 unităţi de primul tip se bucură de cea mai mare frecvenţă în muzica populară bulgară. Ele se pot prezenta ca $\frac{10a}{4}, \frac{10a}{8}, \frac{10a}{16}$, în funcţie de viteza mişcării. Şirurile de 10 unităţi de măsură au caracter de « măsură » atunci cînd sînt executate într-un tempo mai mişcat. În mişcare foarte rară, asimetria dintre măsurile simple se fărîmiţează, iar şirul de 10 unităţi se percepe mai greu ca ceva unitar, monolit. În asemenea cazuri şi muzicografii obişnuiesc să folosească indicatori de măsură înaintea fiecărei măsuri simple.

Astfel este scris, de exemplu, cîntecul *Za men doidoa dvoiţa, troiţa, grajdane* —Pentru mine au venit doi, trei orăşeni (*Ot Timok do Vita*, pag. 556, nr. 2142):

În tempo mișcat, măsurile simple sînt însușite ca timpi de un ordin superior și în acest caz muzicografii folosesc drept indicație de măsură fracțiile: $\frac{10a}{8}$ sau $\frac{10a}{16}$. Astfel, a notat, de exemplu, Iosif Ceșmedjiev, melodia *Moma ide ot miene* — Fata vine de la spălat (*Bălgărski Makedonski pesni*, pag. 32, nr. 37), iar Dobri Hristov a notat în $\frac{10a}{16}$ melodia cîntecului de joc *Moma Rosa, rosen brala* — Roza fecioara a cules trandafiri, (66 *Narodni pesni na makedonskite bălgari* pag. 147, nr. 53):

Ritmul acestei melodii este cunoscut și în muzica turcă sub denumirea de *Usul djurdjuna.*

Al doilea tip al măsurilor de patru timpi cu 10 unități, $\frac{10b}{4}$, $\frac{10b}{8}$ și $\frac{10b}{16}$ există și se întîlnește în folclorul muzical bulgar. Unele din melodiile bazate pe acest tip de măsură sînt înrudite cu logaed-ul antic al lui Aristofan:

– ∪ ∪ – ∪ – ∪ sau ∪ ∪ – ∪ – ∪ –

Un astfel de exemplu reprezintă melodia cîntecului *Momne le, trăgna li si sme* — Flăcăule, am plecat (Anghel Bucoreșliev, *Rodopski pesni*):

A cărui schemă ritmică, stilizată, se prezintă astfel:

În $\frac{10b}{16}$ este notată melodia cîntecului *Sedeankata i na razvala* — Şezătoarea-i pe sfîrşite (*Narodni pesni ot sredna severna Bălgaria*, pag. 686, nr. 2084).

Al treilea tip al măsurilor de zece unităţi se întîlneşte în melodiile cîntate în mişcare rară, ca $\frac{10c}{4}$, prezentînd o repetare periodică a măsurilor simple: $\frac{3}{4}+\frac{3}{4}+\frac{2}{4}+\frac{2}{4}$ ca în cîntecul: *Snoşti şi doide mlad Stoian* — Aseară s-a întors tînărul Stoian (*Narodni pesni ot sredna severna Bălgaria*, pag. 317, nr. 957):

Indicatorul de măsură $\frac{10c}{16}$ sau $\frac{3+3+2+2}{16}$ este folosit de muzicografii bulgari în notarea melodiilor în care durata absolută a unităţilor de măsură este mai mică decît 1/240 din minut. În această măsură sînt scrise unele vechi colinde, ca de exemplu cîntecul *Vraneiat se vrani kone* — Se îmhamă în ham calul (*Ot Timok do Vita*, pag. 34, nr. 147):

Măsurile de zece unități de tipul al patrulea nu se întîlnesc în muzica populară bulgară. Măsura de $\frac{10d}{16} = 2 + 3 + 3 + 2$ o întîlnim în unele colinde romînești, notate de Béla Bartók.

De obicei în muzica populară bulgară, măsurile de unsprezece unități sînt măsuri de cinci timpi, constituite din patru grupe binare și una ternară. Se întîlnesc însă și măsuri de unsprezece unități, ca măsuri de patru timpi constituite din trei grupe ternare și una binară. În funcție de locul grupelor binare, raportat la locul grupelor ternare, măsurile de patru timpi avînd unsprezece unități sînt de cîteva feluri:

1) cu grupa binară la început: $11a = 2 + 3 + 3 + 3$;

2) cu o grupă ternară la început, urmată de o grupă binară, după care urmează încă două grupe ternare: $11b = 3 + 2 + 3 + 3$;

3) cu două grupe ternare la început după care urmează o grupă binară și iar una ternară: $11\ c = 3 + 3 + 2 + 3$ și

4) cu grupa binară la sfîrșit: $11d = 3 + 3 + 3 + 2$

Primele trei tipuri ale măsurilor de patru timpi cu unsprezece unități se întîlnesc în folclorul muzical bulgar; nu cunoaștem însă nici o melodie populară care să fie bazată pe tipul al patrulea al acestei măsuri.

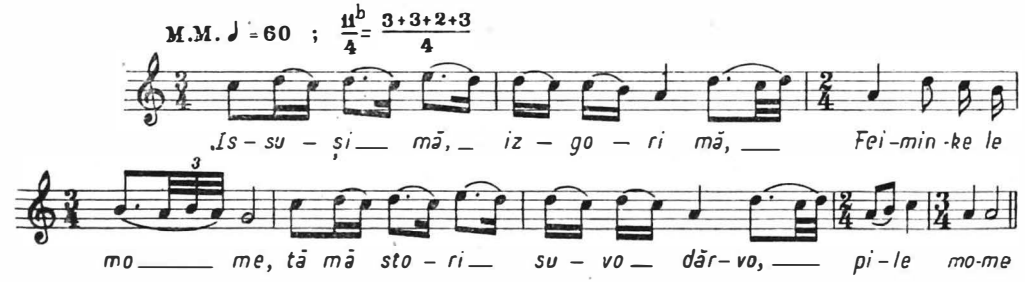
În mișcare rară, șirul de unsprezece unități, de tipul întîi, prezintă forma unei măsuri de $\frac{11a}{4} = 2 + 3 + 3 + 3$. În asemenea cazuri însă muzicografii noștri nu s-au obișnuit să folosească o astfel de indicație de măsură și, de aceea, ei uzează de frecventa schimbare de măsuri simple: $\frac{2}{4}$ și $\frac{3}{4}$. Aceste măsuri simple se repetă periodic, după fiecare al unsprezecelea timp, în aceeași ordine, datorită cărui fapt auzul percepe șirul de patru măsuri ca o măsură compusă-mixtă de $\frac{11}{4}$. Astfel este notată melodia cîntecului *Umreal Gherman ot suşa* — A murit Gherman de secetă (*Ot Timok do Vita*, pag. 201, nr. 867.)

În tempo mișcat, șirul de unsprezece unități constituie măsura de patru timpi $\frac{11a}{16} = 2 + 3 + 3 + 3$. Pînă acum, noi n-am întîlnit melodii bazate în întregime pe această măsură. Dar ea este întîlnită în combinație cu alte măsuri mixte. Astfel, de exemplu, în foarte popularul cîntec *Dilmano, dilbero* — Dilmano, nebuno — o întîlnim în combinație cu cîteva măsuri de $\frac{8b}{16}$.

Tipul al doilea al măsurii de unsprezece unități se întîlnește în muzica noastră populară, ca o măsură de $\frac{11b}{4} = \frac{3 + 2 + 3 + 3}{4}$ în mișcare rară, și ca măsură de $\frac{11b}{8} = \frac{3 + 2 + 3 + 3}{8}$ în tempo mișcat. Ultima măsură $\frac{11b}{8}$ este folosită de muzicograful notației cîntecului: *Mamino Dance iubavo* — Danciu mamei cel frumos (*Narodni pesni ot sredna severna Bălgaria*, pag. 240, nr. 719).

Numai că muzicologul care a notat melodia, în loc să folosească drept indicator de măsură $\frac{11b}{8}$ prin care putea să arate în același timp și structura ritmică a întregii fraze, a preferat să fărîmițeze textul muzical prin măsurile simple de $\frac{2}{8}$ și $\frac{3}{8}$.

Al treilea tip al măsurii de patru timpi cu unsprezece unități se întîlnește foarte rar în muzica noastră populară, și aceasta numai în cazul melodiilor cîntate în mișcare rară, ca măsură de $\frac{11b}{4} = \frac{3+3+2+3}{4}$. Pe acest tip al măsurii de unsprezece unități este bazată melodia cîntecului *Izsuși, mă, izgori mă* — M-ai uscat, m-ai ars — notat de V. Stoin, (*Rodopski pesni* — pag. 211, nr. 471.) Și în acest caz muzicograful evită să utilizeze drept indicație de măsură fracția $\frac{11}{4}$ și îi arată elementele componente prin fracții ca: $\frac{3}{4}$ și $\frac{2}{4}$:



Pînă acum, existența tipului al patrulea al măsurilor de patru timpi cu unsprezece unități n-a fost constatată în muzica populară bulgară.

Măsurile compuse de cinci timpi sînt constituite din cîte cinci măsuri simple.

Atunci cînd măsurile lor componente simple sînt inegale se scriu în măsuri mixte de cinci timpi.

Măsurile mixte de cinci timpi pot fi de trei feluri, în funcție de numărul unităților de măsură: de unsprezece, douăsprezece și treisprezece unități de măsură.

Măsurile de cinci timpi cu unsprezece unități sînt constituite din cîte patru grupe binare și una ternară ; măsurile de cinci timpi cu douăsprezece unități sînt

constituite din cîte două grupe ternare și trei grupe binare; iar măsurile de treisprezece unități, din cîte trei grupe ternare și două grupe binare.

În funcție de locul grupelor ternare, raportat la acela al grupelor binare, măsurile de cinci timpi cu unsprezece unități pot fi de cîteva feluri: 1) Cu grupa ternară la mijloc: 11d = 2 + 2 + 3 + 2 + 2; 2) cu grupa ternară la sfîrșitul șirului: 11e = 2 + 2 + 2 + 2 + 3; 3) cu grupa ternară la începutul șirului: 11f = 3 + 2 + 2 + 2 + 2; 4) cu grupa ternară pe locul penultim (al 4-lea) adică după a 3-a grupă binară: 11g = 2 + 2 + 2 +3 +2 etc. Dintre aceste tipuri de măsuri de cinci timpi cu unsprezece unități, cel mai frecvent întîlnit în muzica populară bulgară este primul tip, mai rar se întîlnește al doilea, iar mai rar al treilea; celelalte tipuri aproape că nu se întîlnesc. Unele dintre cele mai frumoase cîntece populare bulgărești sînt construite pe o bază ritmică care se măsoară cu măsura de $\frac{11d}{16} = \frac{2+3+2+2+2}{16}$. Aceasta este măsura cîntecelor: *Ciubriceance, belo momice* (Ciubriceanco, fata albă), *Snoști e Ianka iz gora slezla* — Aseară Ianka a coborît din munți —, *Dovecera, Koliu, ște ti doida* — Diseară, Coliule, am să vin — și întreg ciclul *Gankini hora* — Horele lui Ganka — etc. În această măsură a notat Dobri Hristov melodia frumosului cîntec *Po drum odam* —Pe drum merg—, (66 *Narodni pesni na makedonskite bălgari*, pag. 251, nr. 57):

Po - drum o___ dăm___ za drum pi___ tăm___
koi_ drum vo - di_ le - le___ za Ki - ce - vo O - dih o - dih___
do pol pă___ to___ me stem-ni___ lo___ v li - va - ghe - to
me stem - ni___ lo___ v li - va - ghe___ to___
v li___ va - ghe - to___ le - le___ Sta - roi - ci - ko

Tipul al doilea al măsurilor de cinci timpi cu unsprezece unități se întîlnește în melodiile cîntate în mișcare moderată și repede ca măsuri de $\frac{11e}{8}$ și $\frac{11e}{16}$.

În această din urmă măsură este notată melodia cîntecului *Baele bae Ivane* — Nenicule, nene Ivane (*Ot Timok do Vita*, pag. 618, nr. 235):

Măsura de $\frac{11f}{4}$ a servit pentru baza metrică a melopeelor, care se înrudesc cu metrul glyconic antic. Astfel este melodia cîntecului *Maicinko, stara maicinko* — Mămico, mămică bătrînă — notat de V. Stoin, (*Rodopski pesni* pag. 277, nr. 623).

Al treilea tip al măsurilor de cinci timpi cu unsprezece unități se întîlnește în muzica noastră populară, în melodiile cîntate în mișcare vie, ca măsura de $\frac{11f}{16} = \frac{3+2+2+2+2}{16}$. Această măsură o întîlnim în afară de melodiile din Macedonia *Alia, more delia* — Măi, Ali, nebunule, (*66 Narodni pesni na makedonskite bălgari*, pag. 140, nr. 52) și *Puknala, maiko, tresnala* — A pocnit, mămico, a trăsnit (Idem, ibid., pag. 158, nr. 69) și în colinda din vestul Bulgariei *Nadpevali se do dva slavța* — Se întrec două privighetori (*Ot Timok do Vita*, pag. 30, nr. 126).

În muzica populară bulgară celelalte tipuri ale măsurilor de cinci timpi cu unsprezece unități se întîlnesc întîmplător sau în general nu se întîlnesc de loc.

Teoretic, măsurile de cinci timpi cu douăsprezece unități oferă mai multe combinații. În muzica populară bulgară însă se întîlnesc numai următoarele tipuri, în funcție de locul pe care îl ocupă grupele ternare și binare: 1) cu grupele ternare la începutul și sfîrșitul șirului: 12a = 3 + 2 + 2 + 2 + 3; 2) cu grupe ternare la locurile trei și cinci: 12b = 2 + 2 + 3 + 2 + 3; 3) cu grupele ternare pe locurile doi și cinci: 12c = 2+ 3 + 2 + 2 + 3; 4) cu grupele ternare pe locurile întîi și patru: 12d = 3+ 2 + 2 + 3 + 2.

Dintre aceste patru tipuri, în muzica populară bulgară se bucură de cea mai mare frecvență tipul întîi, care, în funcție de durata absolută a unităților de măsură, se poate prezenta ca măsură de: $\frac{12a}{4}$, $\frac{12a}{8}$ și $\frac{12a}{16}$.

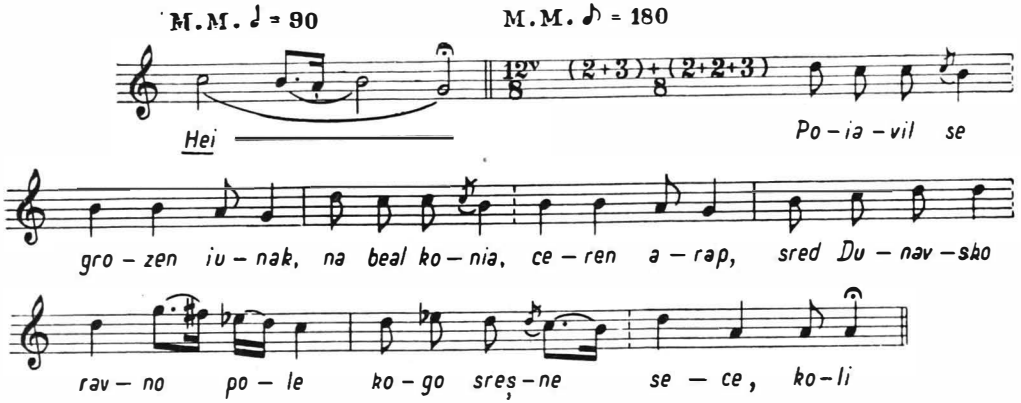
În măsura de $\frac{12a}{4}$ este melodia cîntecului *Padnala slana esena* — A căzut bruma de toamnă (*Narodni pesni ot sredna severna Bălgaria*, pag. 131, nr. 333), pe care muzicograful a notat-o cu frecvente schimbări de măsură: $\frac{3}{4}$ cu $\frac{2}{4}$:

În cazul melodiilor cîntate în mișcare vie, primul tip al măsurilor de cinci timpi, cu douăsprezece unități, servește ca bază ritmică a unor melodii de jocuri, dintre care citām cîntecul de joc *Petruno, mome* — Petruno, fată, — care se joacă în diferite ținuturi din Bulgaria și în Macedonia. Dobri Hristov a scris în această măsură melodia cîntecului *Răceăh, porăceăh* — Am comandat, recomandat, (66 *Makedonski pesni*, pag. 153, nr. 58.)

Tipul al doilea al măsurilor de cinci timpi cu unsprezece unități este de asemenea destul de răspîndit în folclorul muzical bulgar. În cazul melodiilor cîntate în mișcare vioaie, el se poate prezenta sub forma măsurii de $\frac{12b}{8} = \frac{2+2+3+2+3}{8}$ și poate fi privit ca o măsură compusă, construită din două măsuri mixte, una ternară de șapte unități: $\frac{7a}{8} = \frac{2+2+3}{8}$ și una binară de $\frac{5a}{8} = \frac{2+3}{8}$.

În această măsură este notată melodia cîntecului *Ozdol se ciuiat cerni aiduți* — De jos se aud haiduci negri — notat de V. Stoin, (*Rodopski pesni*,pag. 231, nr. 518.)

În afară de melodia cîntecului: *Kumițăle să kumiți* — S-au finit finele — reprodusă mai sus, în măsura de 12 unități de tipul al treilea, este notat și cîntecul *Poiavil se grozen iunak* — A apărut un tînăr groaznic, (*Narodni pesni ot sredna severna Bălgaria*, pag. 154, nr. 385).



Acest tip, foarte frecvent întîlnit, servește de măsură versului grecesc glyconic, construit dintr-un peon și un epitrit. În aceeași măsură sînt notate și cîntecele *Odgovarea dilber Stana* — Răspundea nebunatica Stana, (*Ot Timok do Vita*, pag. 791, nr. 2964) *Koga moma umirala* — Cînd murea fata, (Idem, ibidem, pag. 845, nr. 3146), *Prokleat da e toz ceas, maiko* — Blestemată să fie această oră, mamă, (Idem, ibidem, pag. 686, nr. 2593 etc.)

Al patrulea tip al măsurilor de cinci timpi cu douăsprezece unități este mai rar întîlnit în folclorul muzical bulgar. El se întîlnește mai cu seamă în melodiile cu mișcare repede, ca $\frac{12d}{16} = \frac{3+2+2+3+2}{16}$ și aceasta este o măsură compusă, constituită dintr-o măsură ternară mixtă de șapte unități de tip $\frac{7b}{16} = \frac{3+2+2}{16}$ și o măsură binară de tip $\frac{5b}{16} = \frac{3+2}{16}$. În această măsură a notat Dobri Hristov cîntecul: *Oi devoice, voice* — Ah, fecioriță, riță, (66 *Makedonski pesni*, pag. 144, nr. 54.)

Şi măsurile de cinci timpi, cu treisprezece unităţi, sînt de cîteva tipuri. În construcţia lor, ele au cîte o măsură mixtă ternară şi cîte una mixtă binară. În muzica populară bulgară se întîlnesc următoarele tipuri de măsuri de cinci timpi, cu 13 unităţi, în funcţie de locul grupelor ternare şi binare, în cadrul şirului: 1) Cu grupele ternare pe locul prim, al treilea şi al cincilea: 13a = 3 + 2 + 3 + 2 + 3; 2) cu grupele ternare pe locul II, III şi V: 13b = 2 + 3 + 3 + 2 + 3; 3) cu grupele ternare pe locul II, IV şi V: 13c = 2 + 3 + 2 + 3 + 3.

Primul tip al măsurilor de cinci timpi, de treisprezece unităţi, se întîlneşte îndeosebi în melodiile cîntate în mişcare lentă, ca măsura de $\frac{13a}{4}$. Măsura $\frac{13a}{4} = \frac{3+2+3+2+3}{4}$ poate fi privită şi ca o măsură compusă mixtă constituită din măsuri compuse mixte, una binară de cinci unităţi, şi una ternară de opt unităţi, dacă şirul măsurilor simple de $\frac{2}{4}$ şi $\frac{3}{4}$ este întotdeauna identic, dar şirul măsurilor mari poate fi diferit. Indicatorul de măsură $\frac{13a}{4}$ este prin urmare nedefinit cu tot indexul « a » de la numărătorul său. Dacă voim să indicăm şi ordinea în care se prezintă măsurile componente, după caz trebuie să folosim indicatori de măsură ca cei ce urmează: $\frac{13a}{4} = \frac{8a+5a}{4}$ sau $\frac{5b+8a}{4}$. În următoarea varietate a formei de prezentare a măsurii de $\frac{13a}{4}$, se poate nota melodia cîntecului *Zalipţa rusa devoika* — A dispărut fata bălaie — notat de V. Stoin, (*Rodopski pesni*, pag. 176, nr. 389):

Al doilea tip al măsurilor de cinci timpi, cu treisprezece unităţi, se întîlneşte în cazul melodiilor ce se cîntă în mişcare rară (ca măsura de $\frac{13b}{4}$), precum şi în cazul acelor care se cîntă în mişcare repede (ca măsura de $\frac{13b}{16}$). Şi măsura de

$\frac{13b}{4} = \frac{2+3+3+2+3}{4}$, reprezintă o măsură de cinci timpi compusă mixtă, constituită dintr-o măsură mixtă, binară și o măsură mixtă, ternară. În funcție de locul măsurilor de cinci și de opt unități, în cadrul măsurii de cinci timpi cu treisprezece unități, măsura de $\frac{13b}{4}$ se poate prezenta în următoarele două forme, ca $\frac{13b}{4} = \frac{(2+3)+(3+2+3)}{4}$ adică $\frac{5a}{4} + \frac{8a}{4}$, sau ca $\frac{13b}{4} = \frac{(2+3+3)+(2+3)}{4}$ adică: $\frac{8b+5a}{4}$. Prima formă a acestei măsuri o întîlnim în melodia cîntecului din Rodopi, *Mehmed se bolen razbolea* — Bolnav, Mehmed, s-a îmbolnăvit — notat de V. Stoin, (*Rodopski pesni*, pag. 125, nr. 277):

A doua formă a măsurilor de cinci timpi cu treisprezece unități, de tipul al doilea, în mișcare repede, (ca măsura de $\frac{13b}{16} = \frac{(2+3+3)+(2+3)}{16}$ sau $\frac{8b+5a}{16}$, o întîlnim în melodia cîntecului *Istekala mi e vecerniața* — S-a terminat petrecerea de seară, (*Ot Timok do Vita*, pag. 696, nr. 2628):

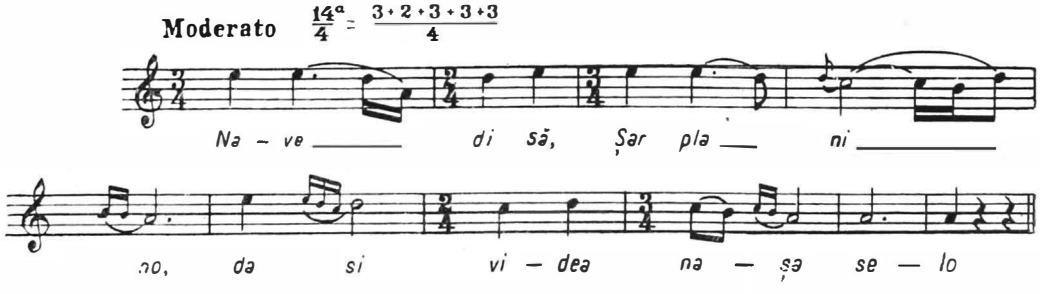
Al treilea tip al măsurilor de cinci timpi cu treisprezece unități se întîlnește numai în cazul melodiilor cîntate în mișcare rară și aceasta foarte rar. Și această măsură poate fi privită ca fiind constituită din cîte două măsuri compuse mixte, una binară de tipul al doilea și una ternară de tipul al doilea. De exemplu, măsura de $\frac{13c}{4} = \frac{(3+2)+(2+3+3)}{4}$ se poate prezenta ca fiind constituită din: $\frac{5b}{4} = \frac{3+2}{4}$ și $\frac{8b}{4} = \frac{2+3+3}{4}$. Dar prin aceeași plasare a grupelor binare și ternare, măsura de $\frac{13d}{4}$ poate fi constituită tot din două părți — inegale — dar în altfel,

ca: $\frac{13c}{4} = \frac{(3+2+2)+(3+3)}{4}$ sau $\frac{7b}{4} = \frac{3+2+2}{4}$ și $\frac{6a}{4} = \frac{3+3}{4}$. O astfel de dispoziție, a părților componente ale acestei măsuri, întîlnim în melodia cîntecului *Kupil săm ti, Milițe, djanăm* — Ți-am cumpărat, Milițo, sufletelule, (*Ot Timok do Vita*, pag. 617, nr. 2347). Al patrulea tip al măsurii de cinci timpi, de treisprezece unități, se deosebește de al treilea, numai după locul primei grupe ternare; în timp ce la măsura de $\frac{13c}{4}$ se găsește la început, în măsura de $\frac{13d}{4}$ se găsește pe locul al doilea. Și această măsură mixtă poate prezenta următoarele două forme grafice, ea fiind constituită dintr-o măsură binară $\left(\text{de } \frac{5}{4}\right)$ și una ternară $\left(\text{de } \frac{8}{4}\right)$. Numai că aici măsura de cinci unități este de tipul $\frac{5a}{4} = \frac{2+3}{4}$, în timp ce în măsura de $\frac{13c}{4}$, aceeași măsură binară este de tipul $\frac{5b}{4} = \frac{3+2}{4}$. A doua grupă ternară și aici, ca și în măsura de $\frac{13c}{4}$ este de tip $\frac{8b}{4} = \frac{2+3+3}{4}$.

Măsura de $\frac{13d}{4}$ este foarte rar întîlnită în muzica populară bulgară. În acest fel de măsură, Anghel Bucoreșliev, a notat melodia cîntecului din Rodopi *Marine, zulum, Marine* — Marine, hoțul, Marine, (*Rodopski pesni*, pag. 190, nr. 332).

De cinci timpi pot fi și măsurile de paisprezece unități de măsură. Structura de cinci timpi a măsurii, de paisprezece unități, se întîlnește, în deosebi, în unele melodii populare din ținutul Rodopilor, — aceasta mai cu seamă în mișcare rară, ca o măsură de $\frac{14a}{4} = \frac{3+2+3+3+3}{4}$.

Numai că muzicografii nu o notează ca o grupă monolită, constituită din paisprezece unități, ci folosesc frecvent schimbarea de măsură de $\frac{3}{4}$ și $\frac{2}{4}$ fără ca să indice ordinea în care ele se succed regulat. Astfel, A. Bucoreșliev a notat melodia cîntecului *Navedi-să Șar-Planino* — Apleacă-te, Șar-Planina (Idem, ibidem, pag. 82, nr. 182):



Măsurile compuse de șase timpi sînt constituite din cîte șase măsuri simple. În principiu după numărul unităților de măsură ele pot fi de trei feluri: de treisprezece, paisprezece și cincisprezece unități. Măsurile de șase timpi, de paispre-

zece unități, sînt constituite de cîte 5 grupe binare și una ternară; măsurile de șase timpi, din cincisprezece unități, sînt constituite din cîte 4 grupe binare și două ternare; iar măsurile de șase timpi de 15 unități sînt constituite din cîte 3 grupe binare și trei ternare.

În funcție de locul grupelor ternare, în raport cu acela al grupelor binare, măsurile de șase timpi, de treisprezece unități, pot prezenta cîteva tipuri: 1) cu grupa ternară la sfîrșitul șirului — 13e = 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3; 2) cu grupa ternară pe locul al doilea — 13f = 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 2; 3) cu grupa ternară pe locul al patrulea — 13g = 2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2; 4) cu grupa ternară pe locul al cincilea — 13h = 2 + 2 + 2 + 2 + 3 + 2; 5) cu grupa ternară la începutul șirului — 13i = 3 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2; 6) cu grupa ternară pe locul al treilea — 13j = 2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2.

Măsurile de șase timpi, de treisprezece unități, de tipul întîi, se întîlnesc îndeosebi în melodiile cîntate în tempo viu și se scriu ca măsuri de $\frac{13e}{16}$. Acesta este tipul cel mai frecvent al acestei măsuri. În măsura de $\frac{13e}{16}$ sînt notate melodiile cîntecelor: *Mama Țone pita* — Mama întreabă pe Țone — Al. Drumev, (*Bălgarski narodni hora*, pag. 47); *Ciciovoto dete* —Copilul unchiului — St. Djudjev, (*Bălgarskata narodna horeografia*, pag. 324); *Elenino horo* — Hora Elenei — Paraschiv Hadjiev și Iv. Kavaldjiev, (*Narodni hora i tanți*, pag. 15), etc. În aceeași măsură, V. Stoin a notat cîntecul *Iabălcițe petrofcițe* — Merișoare tomnatice, (*Ot Timok do Vita*, pag. 752, nr. 2829).

Măsura de $\frac{13e}{16}$ poate fi ușor transformată în $\frac{7a}{8}$ cu care adeseori se confundă. Într-adevăr, este de ajuns ca în ritmul ♪♪♪♪♪♪. să prelungim cu o șaisprezecime ultima valoare ritmică, ca să obținem un astfel de ritm în $\frac{7a}{8}$: ♪♪♪♪♪♩

Dacă acordăm cîte o valoare de pătrime fiecărei grupe binare și ternare din măsura de $\frac{13e}{16}$, vom obține ritmul de bază al măsurii de $\frac{6}{4}$. Acest ritm este acel care însuflețește versurile de 6 sau 12 silabe de tipul — — | — — | — — ‖ — — | — — | — —. Într-adevăr foarte multe melodii în măsura de $\frac{13e}{16}$ sînt construite pe baza metrică a acestor versuri în care valoarea alungită cade pe fiecare a șasea silabă, iar celelalte silabe se sprijină pe valori egale scurte:

sau:

Măsura de $\frac{13e}{16}$ se transformă foarte ușor în măsura de $\frac{7a}{8}$, cu care foarte adesea este confundată. Într-adevăr, există destulă apropiere între ritmul ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪., dacă prelungim cu o șaisprezecime ultima valoare, ca să obținem un ritm asemănător, în măsura de $\frac{7a}{8}$ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♩.

Al doilea tip de măsură de șase timpi de treisprezece unități se întîlnește de asemenea în melodiile cîntate în tempo mișcat. Ele se înseamnă cu următorul indicator de măsură: $\frac{13f}{16}$, dar pentru o mai multă precizie pot fi redate analitic ca $\frac{2+3+2+2+2+2}{16}$. Ritmul obișnuit al acestei măsuri ♪ ♪.♪ ♪ ♪ ♪ este acel indicat pentru a însufleți versurile de 6 silabe de tipul — — | — — | — — |. În foarte multe cazuri, ultimele patru optimi din acest ritm se grupează în două pătrimi și atunci se obține ritmul ♪ ♪.♩ ♩, care este foarte indicat pentru însuflețirea hemistihurilor versurilor de 8 sau 16 silabe. Aceste două tipuri de versuri, de 6 și 8, componente, le întîlnim în cîntecul *Oi, Ghiulo, mari* — Haide, Ghiulo, fă — notat de V. Stoin, (*Rodopski pesni*, pag. 242, nr. 544):

care are următoarea schemă ritmică:

Măsura de $\frac{13e}{16}$ foarte uşor se transformă în $\frac{7b}{8}$, cu care adeseori se confundă. Într-adevăr, dacă în ritmul de bază ♪ ♪.♪ ♪ ♪ ♪ prelungim cu o şaisprezecime a doua valoare, (alungită hemiolic), vom avea un astfel de ritm, în măsură de $\frac{7b}{8}$ ♪ ♩ ♪ ♪ ♪ ♪.

Şi aşa după cum unul dintre aceste două ritme poate fi socotit ca provenind din celălalt — printr-o mică modificare — tot aşa şi una dintre aceste două măsuri poate fi socotită ca provenind din alta. Al treilea tip al măsurilor de şase timpi, de paisprezece unităţi de măsură, se întîlneşte foarte rar în folclorul muzical bulgar, ca măsură de $\frac{13g}{16} = \frac{2+2+2+3+2+2}{16}$. Dar, şi din puţinele melodii în care îl întîlnim, se vede, că şi acest tip este foarte clar fixat în conştiinţa muzicală a poporului bulgar. Ritmul de bază al acestei măsuri este constituit tot din şase valori, cinci scurte (optimi) şi una lungă (optime punctată), care se găseşte pe locul al patrulea al şirului ♪ ♪ ♪ .♪ ♪ ♪ . Şi acest ritm este menit să însufleţească versurile hexasilabice. În cazul melodiilor construite pe tetrapodii hexametrice prima grupă binară formează în mod obişnuit o măsură de $\frac{9a}{16}$ iar a doua grupă binară (4 silabe) corespunde unei măsuri de patru timpi $\left(\frac{4}{16}\right)$ din şirul de treisprezece unităţi, ca în cîntecul *Izraslă e iabălciţă*— Merişorul a crescut, *(Narodni pesni ot sredna severna Bălgaria*, pag. 659, nr. 1996), în care a doua, a treia şi a patra valoare din schema ritmică de bază sînt cîntate pe o singură silabă, adică cumulate într-o singură valoare.

Tipurile al cincilea și al șaselea al măsurilor de șase timpi, cu treisprezece unități, se întîlnesc în muzica populară bulgară și aceasta se întîmplă mai ales în melodiile în mișcare lentă sub forma de măsură de $\frac{13l}{4} = \frac{2+2+2+2+3+2}{4}$ și $\frac{13i}{4} = \frac{3+2+2+2+2+2}{4}$. Prima formă de măsură o întîlnim în melodia cîntecului *Zdrava, zdrava, godinciția* — Anișor sănătos, sănătos, (*Narodni pesni ot sredna severna Bălgaria*, pag. 164, nr. 413), iar a doua în cîntecul *Trăgnali sa mi, trăgnali* — Mi-au plecat, plecat, (Idem ibid., pag. 93, nr. 248).

În muzica populară bulgară sînt cunoscute, mai cu seamă, patru feluri de ritmuri de șase timpi, cu paisprezece unități de măsură, în funcție de locurile pe care le ocupă cele două grupe ternare, în raport cu celelalte patru grupe binare: 1) cu grupele ternare pe locurile doi și sase — 14b = 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3; 2) cu grupele ternare pe locurile patru și șase — 14c = 2 + 2 + **2** + 3 + 2 + 3; 3) cu grupele ternare la începutul și sfîrșitul șirului — 14e = 3 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3; 4) cu grupe ternare pe locurile întîi și trei — 14e = 3 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2; 5) cu grupele ternare pe locurile trei și patru — 14f = 2 + 2 + 3 + 3 + 2 + 2. Dintre aceste cinci tipuri de măsuri de șase timpi, cu paisprezece unități, în practica muzicală a poporului bulgar se întîlnesc numai primele trei.

Primul tip de măsuri de șase timpi, cu paisprezece unități, se întîlnește cel mai frecvent. El apare sub forma măsurilor de $\frac{14b}{8}$ și $\frac{14b}{16}$ și se poate prezenta ca fiind constituit din două măsuri compuse, mixte, una de cinci timpi, de tipul întîi $\left(\frac{5a}{16} = \frac{2+3}{16}\right)$ la început, și una de nouă timpi, tot de tip I $\left(\frac{9a}{16} = 2+2+2+3\right)$ la sfîrșit. Ritmul de bază al măsurii de $\frac{14b}{16}$ ♪♪.♪♪♪♪. este cel mai potrivit pentru a îmbrăca metrica versurilor de șase sau douăsprezece silabe. Pe o astfel de schemă este construită melodia cîntecului *Koi ti kupi, Velo* — Cine ți-a cumpărat, Velo, (*Ot Timok do Vita*, pag. 63, nr. 2400).

Al doilea tip de măsuri de șase timpi, cu paisprezece unități, se bucură de aceeași frecvență în muzica populară bulgară, îndeosebi în forma de măsură de $\frac{14c}{16} = \frac{2+2+2+3+2+3}{16}$. Și acestea pot fi privite ca fiind constituite din două măsuri compuse una de cinci timpi $\left(\frac{5a}{16}\right)$ de tipul I, și cealaltă de nouă timpi,

de tipul I $\binom{9a}{16}$, numai că aici măsura de nouă timpi precede măsura de cinci timpi. Schema ritmică de bază a acestei măsuri ♪♪♪♪.♪♪. se pretează foarte bine să îmbrace metrica versurilor de șase sau douăsprezece silabe ca în cîntecul *Șair podvor odi* — Șair umblă prin curte, (*Ot Timok do Vita*, pag. 488, nr. 1920).

Al treilea tip de măsuri de șase timpi, cu paisprezece unități, se întîlnește mai rar în muzica populară bulgară și aceasta mai ales în melodiile care se cîntă în mișcare lentă, sub forma măsurii de $\frac{14d}{4} = \frac{3+2+2+2+2+3}{4}$. Într-o astfel de mișcare, muzicografii bulgari nu sezisează entitatea șirului de paisprezece unități și nu o percep deci ca o măsură compusă, din care cauză ei o scriu cu măsuri simple, de $\frac{3}{4}$ și $\frac{2}{4}$ în cadrul textului muzical. O astfel de dispoziție a unităților de măsură, și a măsurilor simple, întîlnim în melodia cîntecului *F pustata ravna Dobrudja*—În șesul întins al Dobrogei, (*Bălgarski narodni pesni ot iztocina i zapadna Trakia*, pag. 71, nr. 167):

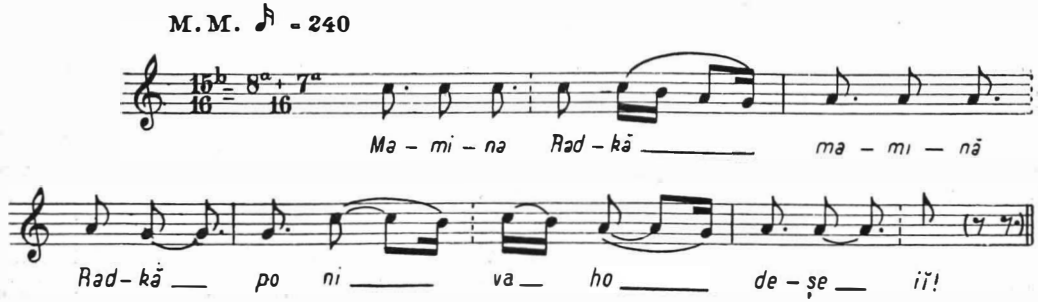
Măsurile de șase timpi cu cincisprezece unități de măsură sînt de asemeni de cîteva feluri, în funcție de locul pe care-l ocupă cele trei grupe ternare în cadrul șirului: 1) cu grupele ternare pe locurile întîi, patru și șase — 15a = 3 + 2 + 2+ 3 + 2 + 3; 2) cu grupele ternare pe locurile întîi, trei și șase — 15b = 3 + 2 + 3 + 2 + 2 + 3; 3) cu grupele ternare pe locurile trei, patru și șase — 15c = 2+ 2 + 3 + 3 + 2 + 3, etc. Din multele tipuri teoretic posibile ale ritmurilor de șase timpi cu cincisprezece unități de măsură, primele două tipuri de mai sus sînt foarte adînc înrădăcinate în conștiința muzicală a poporului bulgar. În afară de faptul că aceste măsuri de șase timpi sînt mixte, ele sînt construite din cîte două măsuri compuse mixte, una de șapte unități și una de opt. Primul tip al măsurilor de șase

timpi cu cincisprezece unități de măsură, servește ca bază ritmică foarte popularului cîntec *Devet godini Tinkele* — De nouă ani, Tincuța:

Măsura de șase timpi cu cincisprezece unități este constituită din două măsuri compuse mixte, una de șapte unități de tip II $\left(\frac{7b}{8} = \frac{3+2+2}{8}\right)$ la început, și o măsură mixtă de opt unități de tip I $\left(\frac{8a}{8} = \frac{3+2+3}{8}\right)$ la sfîrșit.

Astfel constituită, măsura complexă de șase timpi cu cincisprezece unități: $\frac{15a}{8} = \frac{(3+2+2)+(3+2+3)}{8}$ se repetă pînă la sfîrșitul cîntecului, grupele lui binare și ternare componente păstrînd aceeași ordine. Cezurile, după fiecare a cincea silabă a textului poetic, coincid cu barele de măsură obișnuite și punctate, care despart părțile componente ale măsurii.

Al doilea tip al măsurilor de șase timpi, cu cincisprezece unități, este inversul primului tip. Aici măsura ternară de opt unități constituie prima parte a măsurii, iar măsura ternară de șapte unități partea a doua. Se întîlnește îndeosebi în melodiile cîntate în mișcare vie, sub forma măsurii de $\frac{15b}{16} = \frac{(3+2+3)+(2+2+3)}{16}$. Măsurile componente — $\frac{8a}{16}$ și $\frac{7a}{16}$ — se repetă periodic. Acest tip de măsură, de șase timpi, cu cincisprezece unități, îl întîlnim în melodia cîntecului *Mamina Radkă* — Radka mamii, (*Ot Timok do Vita*, pag. 287, nr. 1216).



Măsurile de cincisprezece unităţi pot fi şi de şapte timpi. În acest caz ele sînt constituite din cîte şase grupe binare şi una ternară. Grupele binare se grupează de obicei în două sau trei grupe de cîte patru timpi. În conştiinţa muzicală a poporului bulgar s-au imprimat două feluri de măsuri de şapte timpi cu cincisprezece unităţi: 1) cu grupa ternară la începutul şirului — 15c = 3 + 4 + 4 + 4; 2) cu grupa ternară după două grupuri de patru timpi — 15d = 4 + 4 + 3 + 4. Ambele tipuri pot fi privite ca fiind constituite din cîte 3 părţi alcătuite din cîte o măsură de şapte unităţi de tip I sau II sau două măsuri de patru unităţi.

Primul tip al măsurii de şapte timpi cu cincisprezece unităţi se întîlneşte îndeosebi în melodiile cîntate în mişcare rară sub forma măsurii de $\frac{15c}{4} = \frac{3+4+4+4}{4}$. Îl întîlnim în melodia cîntecului *Duini mi, leini, bel veter* — Umflă mi-te şi revarsă, vîntule alb — notat de V. Stoin, (*Rodopski pesni*, pag. 282, nr. 633).

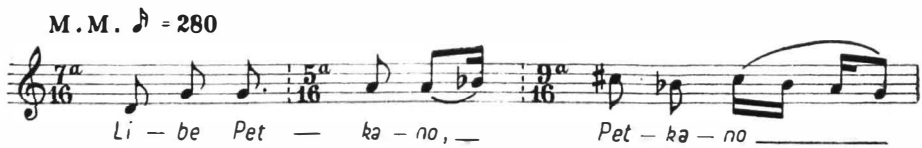
Al doilea tip se întîlneşte în melodiile cîntate în mişcare vie, sub forma măsurii de $\frac{15d}{16} = \frac{4+4+3+4}{16}$. Acestea sînt de obicei melodii de joc. Viteza unităţilor de măsură poate ajunge pînă la 450 pe minut. În măsura de $\frac{15d}{16}$ se cîntă melodia jocului *Bucemiş*.

Măsura a treia, și îndeosebi a cincea, din acest exemplu muzical — unde aproape toate valorile timpilor ritmului de bază sînt divizate în valori mici — nu permite nici o îndoială asupra numărului unităților ce o constituie.

★

Prin trecerea în revistă a formelor ritmice ale muzicii populare bulgare, expuse pînă aici, se vede ce înțeles larg are noțiunea de măsură și ce importanță sau însemnătate are ea în muzica populară, în care nu pot să fie general valabile regulile stabilite de teoria clasică a muzicii europene occidentale. De aceea, noi întrebuințăm acest termen în înțelesul cel mai larg al cuvîntului. Odată cu majorarea numărului de unități, măsura se mărește adeseori dacă nu pînă la mărimea unei fraze muzicale, cel puțin pînă la aceea a unui membru de frază. Este adevărat că înțelesul de « măsură », dacă îl acceptăm definitiv, pe care i-l dă teoria muzicii clasice a Europei occidentale, nu este tocmai potrivit pentru astfel de construcții de măsură, cu numere așa de mari de timpi și unități, cum am văzut mai înainte. Ca să înlăturăm oarecare neînțelegeri și confuzii și mai ales ca să evităm folosirea termenilor de motiv, frază, period muzical etc., preferăm, ca în loc să denumim șiruri cu numere mari de unități — « măsuri » să le numim « *grupe metrice* ». Atunci însă cînd acestea sînt foarte complexe și pe deasupra inegale, adică atunci cînd sînt constituite din două sau mai multe măsuri compuse, le vom numi « *grupe ritmice combinate* ». Prin urmare, grupa ritmică combinată este un șir de unități, formată din mai multe părți, cu un număr mare de unități de măsură, constituită din îmbinarea mai multor măsuri compuse, mixte, care se repetă periodic (în aceeași ordine și în aceeași formă).

În funcție de numărul măsurilor compuse care intră în construcția grupurilor ritmice combinate, acestea din urmă pot fi de trei, de patru și de cinci părți. De altfel, fiecare parte, respectiv fiecare măsură compusă, poate să fie de doi, de trei, de cinci sau de șase timpi. Măsurile compuse de doi și de trei timpi constituite din părți simple, ca și cele de patru, cinci și de șase timpi, în sens mai larg, sînt binare. Dar în practica utilizării acestor grupe ritmice combinate, unele din aceste măsuri compuse (îndeosebi măsura de patru timpi cu nouă unități) sînt socotite ca o singură parte componentă. Toate grupele ritmice combinate sînt inegale ca construcție. Ca exemplu de grupă ritmică combinată din trei părți, numărînd 21 de unități de măsură, poate fi folosită melodia cîntecului *Libe Petkano* — Iubito Petkano, (*Ot Timok do Vita*, pag. 439, nr. 1732).

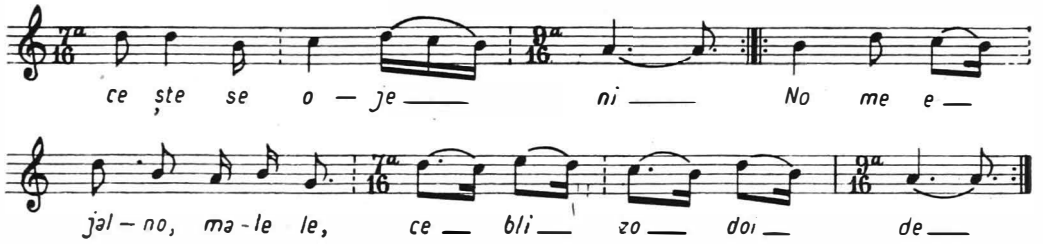


Grupa ritmică combinată, care se repetă periodic în melodia din exemplul de mai sus, este constituită din trei măsuri compuse diferite: $\frac{7a}{16} = \frac{2+2+3}{16}$, $\frac{5a}{16} = \frac{2+3}{16}$ și $\frac{9a}{16} = \frac{2+2+2+3}{16}$. Ea poate fi notată utilizîndu-se următorul indicator de măsură: $\frac{21}{16} = \frac{7a+5a+9a}{16}$.

Melodia cîntecului *Haide, haide Sevdole* — Hai, hai, Sevdole — notată de V. Stoin. (*Rodopski pesni*, pag. 285, nr. 640), din exemplul următor, este bazată pe o grupă ritmică combinată, constituită din patru părți:

Aici prima parte este constituită dintr-o măsură de $\frac{9a}{16}$, a doua din $\frac{7a}{16}$, a treia din $\frac{5a}{16}$ și a patra din $\frac{5a}{16}$.

Grupe ritmice combinate din cinci părți întîlnim în melodia cîntecului *Ne me e jalko male le* — Nu mi-e jale, mămico (*Ot Timok do Vita*, pag. 327, nr. 1363).



Melodia întreagă este alcătuită din patru grupe ritmice combinate izometrice fiecare fiind constituită din cîte două măsuri de $\frac{9a}{16}$ la început, două măsuri de $\frac{7a}{16}$ la mijloc și o măsură de $\frac{9a}{16}$ la sfîrșit. Numărul unităților de măsură în fiecare grupă combinată din cinci părți este de 41.

Se poate întîmpla că lungimea grupei ritmice combinate să ajungă pînă la lungimea întregii melodii. În asemenea cazuri, în ea nu se pot descoperi urmele unei repetări periodice a unor măsuri simple și compuse, ceea ce găsim în toate melodiile pe care le am văzut pînă aici. Astfel de melodii sînt alcătuite din măsuri diferite și din grupe ritmice diferite care se înlănțuiesc într-o altă formă mai liberă, neperiodică, de aceea la audiție auditorul are impresia unei neregularități în structura lor sau în ordinea în care se succed elementele lor componente, cu toată mensurabilitatea severă a melodiei. Acestea constituie, în întregul lor, șiruri de măsuri și grupe ritmice mixte, denumite « *șiruri heterometrice* ».

Șirul heterometric este o grupă care conține multe părți divizibile în mai multe părți de cîte un oarecare număr de unități de măsură, care corespunde melodiei în întregul ei. El este alcătuit din cîteva măsuri mixte diferite care nu se repetă periodic în același fel și în aceiași ordine. Ca exemplu de șir heterometric ne poate servi melodia cîntecului: *Legna libe, razbole se* — S-a culcat draga, s-a îmbolnăvit (*Ot Timok do Vita*, pag. 683, nr. 2583):

Măsura de $\frac{5}{8}$ cu care începe melodia apare a doua oară după o măsură de $\frac{7}{8}$, iar auditorul așteaptă să audă după ea iar măsura de $\frac{7}{8}$, dar rămîne înșelat în așteptarea sa, deoarece în locul ei apare măsura de $\frac{9}{8}$, iar măsura de $\frac{5}{8}$ nu mai apare pînă la sfîrșitul melodiei. Este destul de clar că șirul de aici, constituit din

$5 + 7 + 5 + 9 + 7 + 7 = 40$ unităţi de măsură, nu se divide în grupe de măsuri compuse, mixte, care să se înlănţuie periodic.

Alt şir heterometric reprezintă melodia cîntecului: *Ogreiala mesecinka* — A răsărit luniţa — constituit din măsurile $\frac{5a}{8}$, $\frac{10a}{8}$, $\frac{7a}{8}$ şi $\frac{10a}{8}$. Şi aici periodicitatea

dintre măsurile $\frac{5a}{8}$ şi $\frac{10a}{8}$ este distrusă prin introducerea unor măsuri noi de $\frac{7a}{8}$ în locul măsurii de $\frac{5a}{8}$.

Din trecerea în revistă a diferitelor măsuri, se poate vedea ce bogăţie şi ce varietate ritmică neobişnuită de forme metrice stau la baza muzicii populare bulgare. Compararea tuturor acestor forme ritmice şi a schemelor ritmice cărora ele le servesc ca măsură, ne înfăţişează înrudirea dintre acestea şi continuitatea în dezvoltarea formei muzicii populare. Această succintă expunere dă posibilitatea să urmărim apariţia diferitelor măsuri şi ritme, începînd cu cele mai simple, aşa cum sînt măsurile simple binare şi ternare şi să ajungem pînă la cele mai complexe construcţii ale ritmopeii măsurate. Ea ne dezvăluie şi acele legi pe baza cărora se face măsurarea periodului. Aceste legi sînt generale, în forma muzicală şi cea poetică. O putem formula în următorul principiu: prin cumularea a două sau trei unităţi de un ordin sau dintr-o categorie inferioară se constituie o unitate de un ordin superior.

Astfel, ca cele mai mici elemente ale formei metrice — unităţile de măsură — grupate cîte două sau trei constituie o măsură simplă, care la rîndul ei reprezintă o unitate într-o categorie de un ordin superior, ce serveşte ca unitate pentru determinarea măsurilor compuse. Două sau trei unităţi de acest fel din categoria a doua — măsuri simple — constituie o unitate de categoria a treia, adică o măsură binară sau ternară compusă — mixtă. Măsura compusă binară sau ternară mixtă la rîndul ei constituie o parte din măsurile compuse mixte de patru, cinci, şase şi şapte timpi, care ele însele constituie cîte o unitate de un ordin şi mai superior.

Din îmbinarea a două sau trei unităţi de acest fel se alcătuiesc măsurile compuse şi grupele metrice, iar fiecare grupă metrică de acest fel reprezintă cîte o unitate, de un ordin superior (al patrulea). Acestea sînt aşa numitul kolon în periodul muzical. Doi sau trei astfel de koloni reprezintă şiruri metrice bikolone sau trikolone care la rîndul lor pot fi egale sau inegale.

În acest fel, şi cea mai complexă ritmopee mensurală se poate diviza, în ultimă instanţă, într-un număr oarecare de şiruri metrice; fiecare şir se divide în doi sau trei koloni metrici, fiecare kolon metric în două sau trei părţi metrice, fiecare parte

metrică în două sau trei măsuri compuse, fiecare măsură în două sau trei măsuri simple, și fiecare măsură simplă în doi sau trei timpi.

În afară de aceasta, cercetarea tuturor acestor forme metrice ne arată, că în conștiința muzicală a poporului se petrec în permanență procese de gîndire foarte complexe, în vremea în care el face măsurarea timpului cu exactitate pînă la 1/600 din minut. Aceste procese însă au devenit automate, asemănătoare cu acele ale respirației, ale circulației sîngelui, pulsului, etc. și alte funcții fiziologice ale organismului omenesc. Ele se realizează în conștiința muzicală a poporului bulgar cu exactitate cronometrică și adeseori cu o viteză fulgerătoare. Dar acestea ne vorbesc nu numai de o puternică dezvoltare a centrilor muzicali din cutia craniană a bulgarului, dar și de bogatele aptitudini înnăscute necesare, pentru o înaltă cultură muzicală și generală.

МЕТРО-РИТМЫ В БОЛГАРСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ

В данной статье, кратко пересказывающей обстоятельный труд, вышедший на болгарском языке, автор останавливается на метро-ритмах характерных для болгарской народной музыки. В введении речь идет об определенных ритмических схемах, бытующих у болгарского народа. К этим схемам, передающимся из поколения в поколение, прибегает народный творец, создавая свое произведение.

В поддержку утверждения, что эти метро-ритмы являются реликтами старинной музыкальной культуры древних восточных народов, особенно же поэтической метрики древних греков, приводится ряд музыкальных примеров из современного болгарского фольклора.

Автор объясняет значение некоторых понятий, как ритм, метр, метрическая единица и т. д. в современном музыковедении и использование этой терминологии в современном болгарском музыковедении и показывает, почему при нотации болгарского музыкального фольклора нужна мельчайшая метрическая единица — «хронос протос».

Далее автор дает классификацию *простых*, *сложных* и *смешанных* размеров и показывает, что помимо *простых* размеров $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{4}$ (3/8) в болгарском музыкальном фольклоре используются *сложные* размеры как 4/4, 4/8, 6/8, 6/16 и *смешанные*, образующиеся от слияния простых двухдольных и трехдольных метров в группы по 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 единиц.

Учитывая разнообразие в группировке этих метров, автор обозначает порядок употребительности каждого типа в отдельности первыми буквами алфавита а, б, в, г и т. д., например:

Двухдольные смешанные метры 5а $\frac{5}{8}$а = 2+3; 5б = 3+2

Трехдольные смешанные метры

$\frac{7}{8}$а $\left(\frac{7}{4}\ \frac{7}{16}\right)$ = $\overset{4}{2+2}+3$; $\left(\frac{7б}{8}\right)_{(16)}$ = 3+2+2

$\frac{8}{4}$а $\left(\frac{8,8}{8\ 16}\right)$ = 3+2+3

$\frac{8}{4}$σ $\left(\frac{8,8}{8\ 16}\right)$ = 2+3+3

$\frac{8}{4}$b $\left(\frac{8,8}{8\ 16}\right)$ = 3+3+2

$\frac{9}{8}_{(16)}$ = 3+3+3

Четырехдольные смешанные метры.

9а $\frac{9,9}{8,16}$ = 2+2+2+3; 9б = 2+3+2+2; 9b = 3+2+2+2; 9г = 2+2+3+2;

10а = 3+2+2+3; 10б = 2+2+3+3; 10b = 2+3+3+2;

11а = 2+3+3+3; 11б = 3+2+3+3; 11b = 3+3+2+3

Пятидольные смешанные метры.

11г = 2+2+3+2+2; 11с = 2+2+2+2+3; 11ф = 3+2+2+2+2;

11ж= 2+2+2+3+2.

12а = 3+2+2+2+3; 12б = 2+2+3+2+3; 12b = 2+3+2+2+2;

12г = 3+2+2+3+2

13а = 2+3+2+2+2 (= 8а+5а); 13б = 2+3+3+2+3 (= 8б+5б);

13а = 3+2+2+3+3 (= 7б+6а)

13г = 2+3+2+3+3 (= 5а+8б)

14а = 3+2+3+3+3

Шестидольные смешанные метры.

13д = 2+2+2+2+2+3 (= 6б+7а)

13ф = 2+3+2+2+2+2 (= 5а+4+4)

13г = 2+2+2+3+2+2 (=9а+4)

13з = 2+2+2+2+3+2 (= 4+4+5б)

13и = 3+2+2+2+2+2 (= 7б+6б)

14б = 2+3+3+2+2+3 (= 5а+9а)

14b = 2+2+2+3+2+3 (=9а+5а)

14г = 3+2+2+2+2+3 (реже: 3+2+3+2+2+2 и 3+2+3+2+2+2 или 2+2+3+3+2+2)

15а = 3+2+2+3+2+3 (= 7б+8а)

15б = 3+2+3+2+2+3 (= 8а+7а) реже 15в = 2+2+3+3+2+3$\binom{8}{4}$+7а)

Семидольные смешанные метры.

15в = 3+4+4+4 (или 3+2+2+2+2+2+2) и

15г = 4+3+4+4 (или 2+2+3+2+2+2+2).

Можно считать, что эти два типа были построены каждый из трех частей, которые в свою очередь образуются от слияния одного семидольного метра I или II типа — с двумя четырехдольными.

Первый тип встречается в протяжных мелодиях, а второй — в стремительных, в которых длительность по М. М. достигает быстроты ♪ = 450.

Далее автор объясняет, какой широкий смысл имеет понятие размера в болгарской фольклористике, где западные классические теории более не действительны, поскольку число размеров в одном такте гораздо больше, чем вообще принято.

В таких случаях он считает более подходящим название «метрические группы», а когда последние велики и построены из сложных метров, он их называет «сложными метрическими группами», под которыми нужно понимать метры, образующиеся от слияния ряда сложных метров, периодически повторяющихся одинаковым образом и в одинаковой форме.

В зависимости от сложных метров, вошедших в состав сложных ритмических групп, последние могут делиться на четыре или пять частей, равно как и их смешанные метры могут быть двухдольными, трехдольными и т.д.

Все сложные ритмнческие группы не одинаковы по своему строению, как, например: сложная трехдольная ритмическая группа из 21 единицы, состоящая из следующих трех частей:

$$\frac{21}{16} = \frac{7а+5а+9а}{16} \text{ или } \frac{26}{16} = \frac{9а+7а+5а+5а}{16}$$

Бывает, что длина ритмической группы достигает длины целой мелодии, тогда автор их называет «гетерометрическими рядами» (см. пример LVI).

В заключительной части работы автор повторяет вышеизложенные теории и говорит, что метрические единицы группируются по две или три, образуя простые размеры, объединенные в высшую ритмическую единицу, вплоть до колона, могущего даже принимать форму диподня или триподия. Последние могут быть одинаковыми или неодинаковыми. И наконец, он указывает, что в сознании болгарского народа имеют место чрезвычайно сложные процессы мышления, поскольку он может измерять время с точностью до 1/600 минуты. Такие процессы происходят автоматически, как дыхание, кровообращение, биение пульса и т.д.

RHYTHM AND MEASURE IN BULGARIAN FOLK MUSIC

This article gives a brief survey of a much vaster study published in Bulgarian by Prof. Dr. St. Djudjev.

The author devotes his study to the characteristic rhythms and measures met in Bulgarian folk music, insisting upon certain rhythmic schemes which—passing on from one singer to another and from one generation to its succeding one — are identified with the musical spirit of the Bulgarian people. These rhythms are borrowed by the folk creator from the existent stock of folk music.

Asserting that these rhythms and measures are relics of an ancient musical culture pertaining to early eastern nations, founded mainly on the poetic metrics of the ancient Greeks, the author illustrates his statement by a number of musical examples taken from Bulgarian contemporary musical folklore.

Dr. Djudjev explains the significance of certain terms, in Bulgarian contemporary musicology, such as: rhythm, measure, measure-unit, as understood and employed in his country, and points out the reason why Bulgarian musical folklore requires a measure-unit of small value, the *hronos protos*.

He further makes a classification of *simple*, *compound* and *mixed* measures, indicating that besides *simple* measures of $\frac{2}{4}$ and $\frac{3}{4}\left(\frac{3}{8}\right)$, *compound* measures of $\frac{4}{4}, \frac{4}{8}, \frac{6}{8}, \frac{6}{16}$ are used in Bulgarian musical folklore, as well as *mixed* measures of 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 measure-units, the latter being *binary*, *ternary*, etc., according to the number of simple measures contained in their composition.

In view of the great variety in the construction of these measures, the author indicates the order of frequency of each separate type, using the first letters of the Bulgarian alphabet: a,b,v,g, etc., as follows:

Binary mixed measures: $\frac{5a}{8}, \frac{5a}{16} = 2 + 3$; $\frac{5b}{4} = 3 + 2$

Ternary mixed measures: $\frac{7a}{8}\left(\frac{7}{4}, \frac{7}{16}\right) = 2 + 2 + 3$; $\frac{7b}{8}(16) = 3 + 2 + 2$;

$$\frac{8a}{4}\left(\frac{8}{8}, \frac{8}{16}\right) = 3 + 2 + 3;$$

$$\frac{8b}{4}\left(\frac{8}{8}, \frac{8}{16}\right) = 2 + 3 + 3;$$

$$\frac{8c}{4}\left(\frac{8}{8}, \frac{8}{16}\right) = 3 + 3 + 2;$$

$$\frac{9}{8(16)} = 3 + 3 + 3;$$

Four-time mixed measures:

$\begin{matrix}9a \\ 4\end{matrix}\left(\begin{matrix}9 \\ 8\end{matrix}, \begin{matrix}9 \\ 16\end{matrix}\right) = 2 + 2 + 2 + 3$; 9b = 2 + 3 + 2 + 2 ; 9c = 3 + 2 + 2 + 2; 9d = 2 + 2 + 3 + 2;

10a = 3 + 2 + 2 + 3; 10b = 2 + 2 + 3 + 3; 10c = 2 + 3 + 3 + 2;

11a = 2 + 3 + 3 + 3; 11b = 3 + 2 + 3 + 3; 11c = 3 + 3 + 2 + 3;

Five-time mixed measures:

11d = 2 + 2 + 3 + 2 + 2; 11e = 2 + 2 + 2 + 2+ 3; 11f = 3 + 2 + 2 + 2 + 2; 11g = 2 + 2 + 2 + 3 + 2;

12a = 3 + 2 + 2 + 2 + 3; 12b = 2 + 2 + 3 + 2 + 3; 12c = 2 + 3 + 2 + 2 + 2; 12d = 3 + 2 + 2 + 3 + 2;

13a = 2 + 3 + 2 + 2 + 2 ; (= 8a + 5a); 13b = 2 + 3 + 3 + 2 + 3 (= 8b + 5b); 13a = 3 + 2 + 2 + 3 + 3 (= 7 b + 6a)

13d = 2 + 3 + 2 + 3 + 3 (= 5a + 8b)

14a = 3 + 2 + 3 + 3 + 3

Six-time mixed measures :

13e = 2 + 2 + 2 + 2+ 2 + 3 (= 6b + 7a)

13f = 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 2 (= 5a + 4 + 4)

13g = 2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2 (= 9a + 4)

13h = 2 + 2 + 2 + 2 + 3 + 2 (= 4 + 4 + 5b)

13i = 3 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 (= 7 b + 6b)

14b = 2 + 3 + 3 + 2 + 2 + 3 (= 5a + 9a)

14c = 2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 3 (= 9a + 5a)

14d = 3 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3 (more seldom: 3 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2 and 3 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2 or 2 + 2 + 3 + 3 + 2 + 2)

15a = 3 + 2 + 2 + 3 + 2 + 3 (= 7b + 8a)

15b = 3 + 2 + 3 + 2 + 2 + 3 (= 8a + 7a) and more seldom 15c = 2 + 2 + 3 + 3 + 2 + $3\left(\begin{matrix}8 \\ 4\end{matrix} + 7a\right)$

Seven-time mixed measures:

15c = 3 + 4 + 4 + 4 (or 3 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2+ 2) and

15d = 4 + 3 + 4 + 4 (or 2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 2)

The last two types might be considered as consisting of three parts, each of which is made up of a seven unit measure, belonging to type I or II and of two four-time measures.

The first type is met with in slow tunes, while the second type is common in melodies sung in a lively tempo, during the execution of which the measure-unit reaches at the M.M. the speed of $\text{♪} = 450$

The author, further points out the wide meaning the term *measure* has acquired in Bulgarian folklore, where the occidental classic principles do not maintain their value, as the number of units included in the measure exceed by far the usual numbers.

In such circumstances the more adequate term would be *metric groups*, and when the latter are composed of more numerous mixed measures, Prof. Djudjev calls them *complex metric groups.* This denomination is given to a set of units consisting of several parts, with a large number of (measure) units, combining several compound — mixed — measures, which are periodically and identically reproduced.

According to the number of compound measures, included in the complex rhythmic groups, the latter may be four or five-time units and their constitutive — mixed — measures may be binary, ternary, a.s.o.

All rhythmic complex groups are of an unequal construction as for instance the rhythmic complex ternary group of 21 units, which is composed of the following three parts: $\frac{21}{16} = \frac{7a+5a+9a}{16}$ or $\frac{26}{16} = \frac{9a + 7a + 5a + 5a}{16}$ The length of a rhythmic group occasionally reaches the length of a whole melody; in such circumstances, however, periodic repetitions do no longer occur. The author calls them *heterometric series*, as in example LVI.

In the last section of his study, Prof. Dr. Djudjev sums up his principles, explaining the association of measure-units in groups of two or three units, constituting simple measures, which represent units of a superior category. They reach the *kolon* and even the *bikolon* and *trikolon* metric series, which may be equal or unequal. He furthermore points out the complex intellectual process of elaboration that takes place in the mind of every folk creator who in measuring the time with metronomic accuracy reaches 1/600th part of a minute. This intellectual operation has become a reflex process similar to the act of breathing, the circulation of the blood a.s.o.

NUNTA DIN SATUL SELIȘTE

Descrierea nunții pe care o publicăm aici, a fost făcută, scrisă, în vara anului 1934, de Ioachim Drăgoi, plugar din satul Seliște, comuna Petriș, raionul Lipova, regiunea Timișoara, la cererea profesorului Dimitrie Gusti.

Ioachim Drăgoi este fratele mai mare al maestrului Sabin V. Drăgoi. S-a născut la 28 august 1888. După „absolvirea" a 6 clase primare la școala românească confesională din sat «a învățat să zică din fluier tot păscînd vacile pe cîmp». Pe vremea aceea era în sat un interes deosebit pentru «zisul din lăută». Atras de acest interes general, s-a hotărît și el să învețe să zîcă și și-a construit singur o vioară, «cum a putut». A început să «scîrțăie» și a scîrțîit pînă ce părinții i-au cumpărat o vioară de la oraș. A fost un mare imbold pentru el. Și-a făcut ucenicia pe lîngă vărul său Manole Cojan, vestit «lautaș», prin partea locului. Făcea pe «contrașul». Apoi a ajuns el însuși «primaș». Avea un mic taraf sătesc și zîcea la jocurile de duminică, la clăci, la «omenii» și la nunți.

Ioachim Drăgoi în fața microfonului la Inst. de Folclor

Ioachim Drăgoi a fost mai mulți ani cantonier la căile ferate, a fost în două rînduri primar la el în sat, a făcut și o școală de cîntăreți de biserică la Oradea. Aici a învățat și meseria de agent agricol și cea de sanitar. Astăzi este plugar, dar ca atîția plugari de prin acele locuri, se pricepe și la potcovit, la fierărie, la rotărie, este și măcelar și la nevoie și frizer. Face tot ce este necesar «într-o gospodărie» și tot ce poate ajuta vecinilor. Este cunoscut în sat ca fire mucalită, gata oricînd de glumă și de o mică păcăleală. Faima lui de om hîtru a depășit hotarele locului natal. Este «cunoscut și iubit în peste 20 sate din jur».

A luat parte la sute de nunți, ca naș, «givăr» sau «lautaș», cunoaște deci nunta în cele mai mici amănunte ale desfășurării ei și nu i-a fost greu să o descrie atunci cînd i s-a cerut. I s-a cerut, dar cei ce i-au cerut-o au uitat și descrierea din 1934 a rămas părăsită printre hîrtiile lui Ioachim Drăgoi, alături de socoteli de ale gospodăriei, de cărți și ziare vechi și de alte foi cu cîntece populare. A fost găsită în 1957 de maestrul Sabin V. Drăgoi care s-a gîndit să o ofere Revistei de Folclor spre publicare.

Descrierea nunții e făcută într-un caiet de școală de format mai mare (24,50/18,50 cm.) pe 24 pagini și în două caiete de școală format mai mic (20/16 cm.) pe 12 + 4 pagini. Cînd a început să scrie despre nuntă, Ioachim Drăgoi a trecut data de 18 august 1934. Textul întreg e scris cu creionul într-un scris țărănesc nu prea mare și foarte clar, citeț. În caietul mare lasă de obicei o margine. Nu depășește chenarul roșu imprimat pe caiet. Doar la pag. 1, 10, 15, 17 face pe margine mici

completări ce se integrează textului la locul cuvenit. Sînt probabil amănunte ce i-au scăpat la prima redactare și pe care le-a adăugat. La pag. 23, versurile « strigării » fiind scurte nu-i ocupă decît jumătate pagină. El trage o linie verticală și continuă strigarea, apoi textul descrierii în a doua coloană. Același lucru îl face și la pag. 24 unde scrie în două coloane două strigări la daruri și în caietul mic nr. 1 unde are strigări sau text versificat scurt (p. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 11). În caietele mici, care nu au chenar tipărit, paginile sînt pline, fără nici un fel de margine.

Ioachim Drăgoi care a asistat la atîtea nunți, ne dă o descriere plină de interes. Textul lui este o prețioasă informație documentară asupra nunții din satul Seliște. El este însă și un document de proză populară descriptivă. Este poate primul de acest fel care se publică. S-au publicat de multe ori versuri populare scrise de țărani, s-au publicat chiar cîteva caiete manuscrise țărănești, cîteva « versuri » cum stabilește C. Brăiloiu că numesc țăranii aceste caete. (C. Brăiloiu — Poeziile soldatului Tomuț din războiul 1914—1918, București 1944, 7—8). Nu s-a publicat însă proză populară. N-am întîlnit încă pînă acum caiete de povestiri populare. Totuși vechii cărturari și însemnau evenimentele mai importante din viață pe ceasloave. S-ar putea să o facă țăranii acum că știu carte.

Descrierea lui este cu atît mai interesantă cu cît din participant, naș, givăr, lăutaș sau simplu nuntaș, Ioachim Drăgoi devine observator, ia față de lucrurile pe care le-a trăit de sute de ori, poziție obiectivă și caută să le redea cît mai exact și cît mai precis, intrînd uneori în amănunte și în dedesubturi și dînd din cînd în cînd și explicația faptelor. Iată două exemple elocvente:

Pe cînd « cuscriile se pregătesc de cele trebuincioase pentru nuntă », « răuvoitorii de prin prejur cu fel de fel de minciuni, batjocuri și vorbe rele [care] de multe ori se iau în seamă și se strică încredințarea » (2—3).

La gura doliei se pune fomfiu și ederă dar și brad și « bradul are spini, bine apărătoare, să nu poată bia nimeni că-l împunge puțin. Afară de aceasta se face găurița mică ca să nu vină rachie prin ea numai puțină ». Cei poftiți la nuntă închină dar « cam cu greu pot să bea, căci (beau), pe cum am scris mai nainte, pe o gaurită mică înconjurată cu santinele de spini — Omul e și rușine să o țină mult la gură, îl și mai înțeapă cîte un spine, spune că mulțumește că a cinat » (4—5).

Descrierea nu schematizează obiceiul, ci dă mici amănunte care îl fac mai real, mai concret. Bărbații, duminica dimineață înainte de a pleca la nuntă, își « mai rătează mustețile » iar ajunși la casa mirelui stau de vorbă, discută « vorbesc toți de ale cîmpului, de ale vremii, mai de criză, *de toate ». Sîntem în 1934.*

Foarte interesant este la ce reduce Ioachim Drăgoi în descrierea nunții, actul cununiei religioase : « Ajung la Biserică, intră în curte, muzica stă. Plătește nașul cheia bisericii la crăznic și intră cu toții în biserică. Preotul face cununia după tipic ». Descrierea bogată în amănunte și accentuînd părțile pitorești atunci cînd este vorba de ceremonialul popular, se rezumă aici la simplă punctare a faptelor. « Tipicul » este pentru el un accident în această petrecere tradițională, în acest « teatru popular », cînd solemn cînd vesel, însoțit de cîntece și jocuri.

El știe să seziseze cu humor țărănesc anumite situați. — « A treia zi, Marți dimineață iară ca Luni asemeni care-s mai bețivi ofiră își fac cale pe ulița cu pricina, pe lîngă casa mirelui, doară îi vede cineva ca să intre în vorbă, altu spune că nu găsește brișca (briceagul) nu cumva o rămas pe acolo la nuntă (și el nici nu avea brișcă) încă altu cu altă pricină. Femeile urmează la fel una după alta ca să își găsească tanierile cu care au adus cinstea și uiegile, numa că să-și facă de lucru și să intre în vorbă. Socru și soacra văzînd că tăți sînt cam betegi (bolnavi — mahmuri) le mai încălzesc puțin vinars din ce o mai rămas și veselia începe iară... » (30—31).

Deosebit de frumoasă este fraza cu care își încheie Ioachim Drăgoi descrierea : « Astfel se petrecea ospățu la Seliște de la începutul veacului și pînă cînd scriu aceste rînduri ». Nu este formula de sfîrșit de poveste dar nu este nici mai prejos decît ea. Cuprinde într-o imagine tradițională cre-

În cuptori se coace și stirbuto cu
miere ale stuge care bolnavii dorul
înainte de face focul în cuptori
leagă cuptorul cu un lânt și
zice „cum leg eu cuptorul așa să
fie legate gurile sau fecioarelor
și scandalnicilor" și cuptorul rămâne
legat până se coce pâinea
vreo 15.-16. pâini. Când se scoate
pâinea care a legato prima dată
și scoate stirbuto cu miere și o
pune cam cât de mână până
le tăiem ei, pâinea o leagă într-
un sac care îl leagă bine la
gură și zice, nu leg sacu ci leg
gurile ospătarilor cum nu zice
până acasta mâncă ca să nu
să spărgească ospătarii," și aruncă
sacul cu pâinea în pârdul ca ei
care acolo stau până se coace
ospătul tot în pârdul dinjă
bătrână (un fel de coș de nuiele)
până care trece fumul.

dința că obiceiul este străvechi, are verbul acțiunii principale la trecut și realismul de a lega cele spuse de momentul în care se face descrierea. Cît pentru conținutul descrierii, pentru obicei ca atare, el este de o rară frumusețe și de o mare vechime. Cîntecul, la plecare spre cununie, ca și cel ce se cîntă la întoarcerea de la cununie și Portaiul (11, 12, 14) este asemănător colindelor din aceste locuri și face parte, fără îndoială, din stratul cel mai vechi al poeziei noastre populare. Strigările tărăgănate par a fi și ele de o mare vechime. Ceea ce este iarăși foarte semnificativ e faptul că nici un cîntec al miresei nu vorbește, ca în multe alte părți, de starea de inferioritate a femeii, de viața grea și de umilințele ce o așteaptă ca nevastă.

Limba descrierii lui Ioachim Drăgoi este graiul local curent, fără arhaisme voite și fără formule căutate. Din cînd în cînd doar e împestrițat cu cîte un neologism. În general scrie ceamă, cemați, cematul, *pentru cheamă, chemați, chematul, vrînd să redea prin aceasta pronunția locală. De asemenea și din aceleași motive* jurace *pentru jurate,* mînace *pentru minate. Fonetismul descrierii nu ridică nici o dificultate în calea înțelegerii textului. Cît privește ortografia vrem să semnalăm doar faptul că scrie aproape consecvent cu literă mare toate personajele de seamă ale nunții: Mirele, Mireasa, Nașu sau Nanașu, Nașa sau Nanașa, Socrul și Soacra, Cuscrii, Dolierii, Socacițele, Givării, Meselencele, Preotul și Popa, Lautașii, Nevasta, Gazda, etc.*

El merge atît de departe încît scrie cu literă mare și « Parinții fetei », « Mamăsa », « Tata », « Mama », « Tînărul », « Domnii », « Fecioru » etc. Lucrul nu este fără rost. Este un mijloc de a marca mai bine rolul pe care toți aceștia îl au în desfășurarea ceremonialului. Că este așa, că este vorba de un mod de subliniere, se vede și din faptul că scrie cu litere mari și anumite acțiuni esențiale: Încredințarea, Cematu, Nunta, Cinstele și denumirile anumitor obiecte cu rosturi speciale în desfășurarea obiceiului: Dolie, Balț, Cingeie, Cloambă, Ciubărul. Și bucatele de seamă cînd le enumeră, le scrie cu litera mare: Curechi, Sarme, Carne cu zamă, Goboane, etc.

Pentru ca descrierea nunții să fie cît mai completă, să redea imaginea cît mai veridică a realității și mai cu seamă pentru ca frumoasele cîntece rituale să apară în totalitatea lor sincretică, maestrul Sabin Drăgoi a transcris 15 melodii, pe care le intercalăm în text la locul unde se cuvine. Pentru cele cîteva completări făcute textului, spre a-l face mai ușor de înțeles, am folosit paranteza dreaptă. Paranteza rotundă folosită de cîteva ori e a lui Ioachim Drăgoi. O întrebuințează pentru a-și nota reflecțiile pe marginea obiceiului sau a anumitor deprinderi ale oamenilor.

MIHAI POP

Seliște, 18 august 1934

Socru mare cu Mirele unde aude de o fată cam de potriva lor, dar totdeauna mai gazdă [1], se duce de o petește. Cînd pleacă la petite, soacra mare prinde Mâța și o țîpă [2] la mire în spate, că așa să se țină și cuscriile de ei ca mîța la el în spate.

Își fac de lucru pe la Părinți fetei, întreabă de alte cele ce nu le lipsește, pînă ajungie cu mare chin și începe de ale lor, să le dea fata ca noră. Soacra mică ca de obicei totdeauna e mai vorbitoare și umblă pe ușă în toate părțile — și după ce nu-i lipsește — și zice: « Dacă le-o plăcea la tânări unul de altul și o voi D-zeu, om face ». Leagă cîrpa [3] la ceafă și încălzește la vinars și cară pe masă.

Fata în timpul ăsta stă prin altă odaie și ascultă pe la uși și ferești și să gândește și râde ea singură închipuindu-și fericirea viitoare.

Dupăce mai beau întreabă Socrul mare câtă parte dau la fată (acesta e lucrul principal). Socru mic spune că cât și ce [dă]. Socru mare apucă a se lăuda cu Fecioru, cu Averea, cu

[1] mai gazdă = mai avut, mai bogat
[2] o țîpă = o aruncă
[3] cîrpă = năframă

boi, cai, porci etc. şi cu harnicia, pînă vine vremea de plecat acasă. Când pleacă iau rămas bun şi rămîne vorba între ei să vină şi ei la mire, să vadă că le place unde stau şi altele. Şi mirii să se întâlnească la un tîrg [de ţară] sau la un loc să se vadă, dacă nu sunt cunoscuţi.

După vederile lor se face încredinţarea. Încredinţarea pe vremuri se făcea în felul următor: Mergea Socru mare, Mirele, Naşu şi Naşa la casa miresei unde sunt aşteptaţi cu fel de fel de mîncări, beuturi şi a bună seama şi vrăji câte şi mai câte. Se întâlnesc la poartă şi între în curte apoi [în] casă, stau puţin de vorbă şi tânării se pregătesc cu inele scumpe, sau la cel mai rău caz cu naframe noi şi curate de schimbat de Preotul la încredinţare [4].

Trimite după Preot care vine pregătit cum se cade pentru încredinţare şi făcea încredinţarea după obicei şi atunci mai stau la vorbă, începe Soacra mică cu vinarsul a aduce îndulcit cu miere de stupi, ca să fie dulci mirii la olaltă ca mierea. Beau şi tot le povestea Preotul de acelea sfinte, mai de glume. Socru mic încă avea cemaţi [5] nişte neamuri mai aproape, mai vecini şi câte un om bun de gură care ştia multe poveşti mai ales de Popă [fiind Popa de faţă] şi de ţîgani. Se ospătau bine şi apuca omul cu poveştile una două de ale lumii, atunci apuca cu ale Popilor cu ţîgani şi aşa dura pînă la 2—3 ceasuri noaptea.

După aceasta peste 2—3 septemâni se ţinea nunta. În timpul acesta Cuscriile să pregătesc de cele trebuincioasă pentru nuntă, iar răuvoitorii de prin jur cu fel de fel de minciuni, batjocuri şi vorbe rele [care] de multe ori se iau în seamă de se şi strică Încredinţarea. Preotul de obiceiu predică în biserică Încredinţarea între popor ca dacă ştie cineva că sunt neamuri să spună.

Mireasa în timpul acesta trăbă să coasă un rînd de haine de pânză cu lucruri frumoasă de mână, Mirele trebuie se cumpere miresei o cârpă mare de 1 1/2—2 metri pătraţi care se numeşte Balţ, unu cumpără mireasa care se pune în cap la miri cînd se cunună.

Fiecare gazdă se pregăteşte de 150 litre [6] vinars, 10 găini, 4 gâşte sau raţe, 50—60 chilograme carne de vită sau porc pentru sarme şi zamă lungă. Mercuri înainte de nuntă se coace pita. Ceamă o femeie mai bătrână care ştie multe şi începe aceia cu obiceiurile ei. În pânia care se bagă mai nainte în cuptori se aşează o sticluţă cu miere de stup care e bobonită [7] destul. Înainte de face focul în cuptori leagă cuptorul cu un lanţ şi zice: « cum leg eu cuptorul aşa să fie legate gurile răufăcătorilor şi scandalnicilor». Şi cuptorul rămâne legat până se coace pânea toată, 12—16 pâni.

Cînd se scoate pânea care a băgat-o prima dată şi scoate sticluţa cu miere şi o pune cam *cum de mână* [8] până la timpu ei, pânia o bagă într'un sac care îl leagă bine la gură şi zice: « Nu leg sacu ci leg gura ospătoilor, cum nu zice pânia aceasta nimic aşa să nu să sfădească ospătoii» şi aruncă sacul cu pânea în podul casei care acolo stă până se gată ospăţul tot în pod după băbură (un fel de coş de nuele) prin care trece fumul.

Cemarea la nuntă

Doi ficiori din neamuri sau străini se îmbracă de serbătoare, care voieşte Mirele sau Mireasa, sunt chemaţi mai de vreme, se duc la Gazdă unde se înbălţiază cu două cîrpe încruciat şi au un fel de vas pentru rachie care se numeşte Dolie [9]. Aceasta se maschiază cu 2 cârpe şi cu fel de fel de hîrtii colorate ca şi chemătorii, pela gura (doliei) se pune fomfiu [10],

[4] încredinţare = logodnă
[5] cemaţi = chemaţi, învitaţi
[6] litre = litri, chilograme
[7] bobonită = vrăjită
[8] cum de mână = la-ndemînă
[9] dolie = ploscă de lemn sau sticlă
[10] fomfiu = floare albastră cu frunze care rămîn verzi şi iarna ca ale iederii

ederă, drept la gură brad, că bradul are spini, ține apărătoare, să nu poată bia bine nimenia că-l împunge puțin. Afară de aceasta se face găurită mică ca să nu vină rachie prin ea numai puțină. Cu aceia să întîlnesc cu Popa trebuie se bea, cu țiganu, cu porcariu toți trebuie să beie, toți unul după altul. Mai întâi se duc la Nănaș (Cumătru) întră în luntru, dau bunețe și începe unu· care e mai bun de gură: « Noi suntem cătane jurace de cutare... (Numele Mirelui sau a Mirèsei) mânace am venit prin brumă, prin rouă se vă aducem o veste nouă, veste nouă și nu grea, până mâne veț vedea și venind v-aș întreba, serviține mâne ori ba, la un scaun de hodină, la un pahar de rostocină, la un prânz de mâncare, și la o veselie mare, un ceas două până'n nouă, să fie și zece dacă vă place a petrece și'n mână 'm luat un butuc mîndru'npenat, și'n el nuștiu cei băgat, căci mireasa (sau mirele) a gătat. Știu căi rachie de prună, cînd o bei ai voie bună. Șii rachie din Godinești [11] când o bei multe vorbești; Și la mulți ani să trăiești!»

Închină cu Dolia și dă pe rând se beie toți din casă, dar cam cu greu pot să bea, căci pe cum am scris mai nainte pe-o găurită mică încunjurată cu santinele de spini, Omul e și rușine să o țină mult la gură, îl și mai înțapă câte un spine, spune că mulțămește că a cinat. Dolieșul zice apoi nu multe vorbe « numai una două și bune, să avem la gazda nost ce spune». Cematul cam mai bătrân apucă, a zice: « căăă am o vacă care se cunoaște se fete, (și ia mai are două luni până fată)», altu [zice] alta și așa mai departe. Și el de abia apucă doară vine ziua cât mai iute.

Pleacă Dolieșii mai departe, Rămân cemații sînguri, zice Bătrânul, « Ce facem măi babă, mergem și noi ori ba? că vezi cumui și la noi pe aci mult puțin, nu poț lăsa sîngur»; Dar muierea au și pus drojdele să se acrească să facă colacul și zice: « Da mai lasăte și tu, cum se nu mergem, baș acu am vorbit eu cu... (vreo vecină sau pretină) să vină să steie la noi până venim noi».

Și se pune și face un colac de vreo 3—4 Chile tot împletit care din care mai frumos, mai lipesc acolo cu aluat paseri frumoasă de aluat și multe feluri. Face și un cuglu [12], sau o farfurie de scorțișoare [13], și să culcă și ea, dară încălțată învălită și cu sumna [14] pe ia de bucurie că o să meargă la nuntă, așa doarme ca iepurile...

Ziua de Duminică

În ziua nunții se scoală cemații, să pregătesc, mai ratează mustețile și îmbracaț ca de serbătoare se ceamă unii pe alții și să duc la Gazdă numai bărbați și Nașul. Aceasta e la Mire la Nuntă.

La Gazdă e pregătită casa cu brad verde și ederă, Mese lungi, scaune și Sticle pline cu rachie și cu o muzică de care să le placă. Să întâlnesc mai mulți, dau mână cu mână, vorbesc toți de ale câmpului, de ale vremii, mai de criză, de toate, și beu mereu până ce Socăcițele [15] pregătesc un papricaș numit zamă acră. Muzica zice în contin.

Se pun la masă, beu, mânâncă pînă tăț vorbesc și nici unu nu ascultă. În timpul acesta este 1—2 oameni pe afară care servesc la masă, acești oameni întreabă pe gazdă pe cine voiește să lege Givări. Ii respunde gazda: « care știu rîndu și să pricep». « Bine» zice ei. — A naibei — iau 2 linguri și vine pe neștiute și le bagă la acei care voiesc ei să fie Givări. Și apucă a striga din gură: « Că nam gândit că așa oameni avem aici, care ne și fură, nui destul căi ospătăm ca pe niște Domni, aceia să fie legați să să cunoască». Aprobă toți, și cei cu lingurile prin buzunari fiind că ei nu știu « da, da», caută pe la toți și iacă lingurile la care au fost

[11] Godinești = sat vecin din regiunea Hunedoara vestit de țuică bună
[12] cuglu = cozonac
[13] scorțișoare = minciunele
[14] sumna = fusta
[15] socăcițele = bucătăresele

vin legaţi cu Cingeie [16] lungi cruciş. Aceştia au să conducă toată nunta. Acum ei poruncesc. Aceştia îmbălţaţi cu Cingeie, Dolieşii cu cârpe ei sânt poruncitori, grăbesc pe oameni, « să plecăm căi tîrziu doară venim mai de vreme, (cu) bine ».

Poruncesc la Mire să fie gata, că la Mire mai bagă Mamăsa un cui dela roata dela car pe turiac la cisme, mai argint viu câte toate ca săl facă fericit cu vrăjile. Gata toţi, iau 2 femei care sunt mai tânăre cu ei şi pleacă. Naşu cu Mirele înainte de a eşi din casă trebuie 2 lumini asupra uşii aprinsă, zic cu toţi un Tatăl nostru şi « Dumnezeu să ne ajute în calea care plecăm! » Muzica începe un marş şi zice până ajung la Mireasă.

Oamenii aceia (Cuscrii) nu cântă [pe drum] numai huhurează [17] şi strigă. Un fecior mai petrecănos învârte un steag făcut din cârpe de mătasă mergând în fruntea lor. Dacă Mireasa e dintrun sat mai departe merg cu 2—3 cocii [18]. După ce ei au plecat, adeca Cuscrii, atunci se adună femeile toate ele de ele, cântă şi joacă, îşi capătă câte un lăutaş mai slab şi musai să zică cum ştie el, mai zic şi ele din gură. Cînd sunt toate adunate pleacă după Nănaşă ţinându-să de olaltă cât e drumu de lat şi cântând [*cântece nelegate de nuntă care sunt tocmai atunci în repertoriul satului*];

Naşa pregătită bine cu rachie caldă le aşteaptă şi le dă calea în luntru unde beau şi iau pe Nănaşa cu pomul şi cinstea ci ce o duce pe seama Finilor. Pleacă napoi la Gazdă tot cântând şi descântând. Ajungând [la gazdă] le pune pe toate la masă şi le dă masa: O zamă, Curechi [19] cu sarme, carne cu ceva sos sau sfeclă roşie şi să petrec ele de ele. Să duc acasă aduc toate cinstele ce au să cinstească tânărilor. Cinstea stă la Mire: din 1 colac, 1 cuglu sau o coastă de porc ori o farfurie brânză ori scorţişoare, o lopăţiţă de porc, 1 litră de vinars, ori vin, ori crahă; bani câţi are omul voie să cinstească. La Mireasă [acasă] tot aşa, numai încă mai trebuie o cârpă peste acelea toate. Femeile pe cum am spus vin cu cinstele şi petrec şi aşteaptă să vină cuscrii cu mireasa...

Cuscrii când ajung la Mireasă cemaţii ei ies afară cu muzica pe târnaţ, astupă intrarea pe tot locul şi joacă în curte şi fac cu mânile [către cuscrii] că mai departe să meargă. Dintre cuscrii să află unul mai şmecher şi să bagă pe la vecini şi deschide poarta la toţi şi întră în curte. Cuscrii au rachie tăt omul dela Gazdă, ai Miresei iară îi aşteaptă cu uiegile [20] pline, api închină şi schimbă unii cu alţii căi mai bun şi beau. Lăutaşii care mai de care să zîcă mai frumos. [*Se întâlnesc două cete de lăutaşi: ai mirelui şi ai miresei*] *

Givării se duc şi cer Mireasa, că ei nu au venit numai la petrecere. Aceştia spun că o dau de loc [21] cu bucurie.

În mijlocul curţei e o masă acoperită cu un abrus [22], pe ea un ciubăr plin cu apă curată, împodobit cu o cunună de verdeaţă şi flori frumoasă. Prin urechile ciubarului e tras un ştergar iar lângă ciubăr un smoc de busuioc. Givărul prim întră în cămară unde îl aşteaptă mireasa şi încă 2—3 neveste tânăre, ia [de mână] una dintre ele şi o duce la ciubăr. Cuscrii nu o lasă să ajungă la masă, ca să nu-i poată stropi, o iau la joc şi strigă cu gura mare: « Nu-i asta, adă alta. Aduce alta, tot la fel fac. Aduce alta, iară aşa**).

---

* Aceştia să iau la întrecere apoi ca să se scoată din luptă unii pe alţii îşi ung corzile lăuţilor şi părul arcuşului.

** Scopul unor astfel de scene este tărăgănarea răpirei miresii dintre ai săi şi simbolizează dragostea şi regretul lor. (N.N.).

[16] cingeie = ştergare ţesute în culori
[17] huhurează = chiuiesc (onomatopeie)
[18] cocii = căruţe
[19] curechi = varză
[20] uiegile = sticlele
[21] de loc = pe loc, imediat
[22] abrus = faţă de masă

Atunci în timpul acesta Mirele stă ascuns și nu știe cum să se ascundă mai bine ca să nul vadă mireasa și să nul poată Stropi cu busuiocu. Mireasa tot printre groși[23] și prin crăpături [se uită] săl vadă ia nainte (că acela va fi mai mare [în casă] care pe celălalt îl vede mai nainte). Givărul o scoate din cămară o ia de mână [*pe adevărata mireasă*] și o duce la masa cu ciubăru. *(Ea)* stropește [*cu busuiocul*] cruce către răsărit, apus, miazăzi și miazănoapte. Mulțimea strigă: « Trăiască! astai a noastră ». Muzica înceată, Givărul strigă: « Hai cu toți să ne spălăm! » Vine și Mirele printre oameni mereu și să spală și el ca alții. Pune tăt omul și Femeia cât are voie bani mărunți în ciubăr, Mireasa îi stropește palma cu busuiocu și la rînd și cuscrii și tăț și Tata și Mama, socăcița, servitori, tăț.

Când sunt gata Givărul cu Mireasa iau ciubăru, să duc cu toți în grădină la un pom carei tânăr și frumos, golesc apa din jos în sus pe pom cât ajung de sus (ca să fie copii nalți) cu băgare de seamă să nu pice banii din ciubăr, numai apa. Givărul ia banii și [îi] pune Miresei întro naframă. Ștergarul e băgat prin urechile ciubărului și [îl] leagă în pom se întorc cu toți în casă cu muzică cu tot și se dau la joc. Joacă puțin (iar) Mirele și Nașu stau după masă și mireasa dincoaci cu fața unul cătă altul.

Cuscri încep a cânta:

Ex.Nr.1

Lin și solemn (♩ = 69)
a.)
Givărul
Ei = nam și dai na = mu Fe = cioa = ră
Ceilalți
Ei nam și dai na mu Fe cioa ră.
Givărul
Ce m-aș da ru ga eu Fe = cioa = ră
Ceilalți
Ei nam și dai na mu Fe cioa ră.
b.)
Givărul
La fai = ca la mai = ca Fe = cioa = ră
Ceilalți
Ei nam și dai na mu Fe cioa ră.

[23] groși = bîrne de lemn necioplit din care e făcută cămara

În continuare, se cîntă după modelul dela b.) în jos..
Rîndul al doilea este refren. Ultima măsură a fiecărui rînd melodic, are o exclamaţie stabilă.

GIVĂRUL:	CEILALŢI
Einamşi dai namu Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
Ce maş da ruga eu Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
La Taica la maica Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
La Fraţi la surori Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
Mică maţ născutu Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
Mare maţ crescutu Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
Unde maţ mînatu Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
Eu vam ascultatu Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
Vremea mea venitu Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
De căsătoritu Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
Iară maş ruga Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
La Taica la maica Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
Să mă cinstiţi pe [24] *mine Fecioară*	*Ei namşidai namu Fecioară*
Cu'n Balţ de mătasă Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
Gătit pentru mireasă Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
Poartăl sănătoasă Fecioară	*Poartăl sănătoasă Fecioară*

Până se cântă aceasta soacra mică caută Balţu ca săl deie la strigare.

Soacra mică aduce 2 cârpe frumoasă noi şi mari numite balţuri. Givărul prim le ia, opreşte muzica şi zice:

GIVARUL I	GIVARUL II
Iară şi iară zice	*Iară şi iară zice*
Ne-am ruga zice	*Ne-am ruga zice*
Pentru'n lat zice	*Pentru'n lat zice*
Impacelat[25] *zice*	*Impacelat zice*
Intâi zice	*Intâi zice*
La Dumnelui zice	*La Dumnelui zice*
Şi la Tată zice	*Şi la Tată zice*
Şi la Mamă zice	*Şi la Mamă zice*
Şi la Fraţi zice	*Şi la Fraţi zice*
Şi la Surori zice	*Şi la Surori zice*

AMÂNDOI: Să le fie de bine şi sănătaace!

[24] pe se elimină la cîntare
[25] împacelat = împachetat

Le pune Givărul pe braţă la mire de pe braţă pe braţă, Mirele le aruncă la mireasă De pe braţă pe braţă, Mireasa iară le aruncă la Mire De pe braţă'n cap, Mirele le pune'n cap la mireasă. Givărul începe a cînta pe melodia lui, « Einam şi dai».

Ex.Nr.2

Lin şi solemn (♩ = 69)
a.)
Givărul
Poar-tă-l să — nă — toa — să Fe — cioa — ră
Ceilalţi
Poar — tă-l — să — nă — toa — să Fe — cioa — ră
Givărul
Cî — te fi — re-n — e — lu Fe — cioa — ră
Ceilalţi
Ei — nam — şi — dai — na — mu Fe — cioa — ră
h)
1.)
2.)
Givărul
'Tî — cia du — pă — e — lu Fe — cioa — ră
Ceilalţi
Ei — nam — şi — dai — na — mu Fe — cioa — ră
Cîteodată schimbă :
1.)
2.)
Givărul
'Tî — cia şî — mai — mul — te Fe — cioa — ră

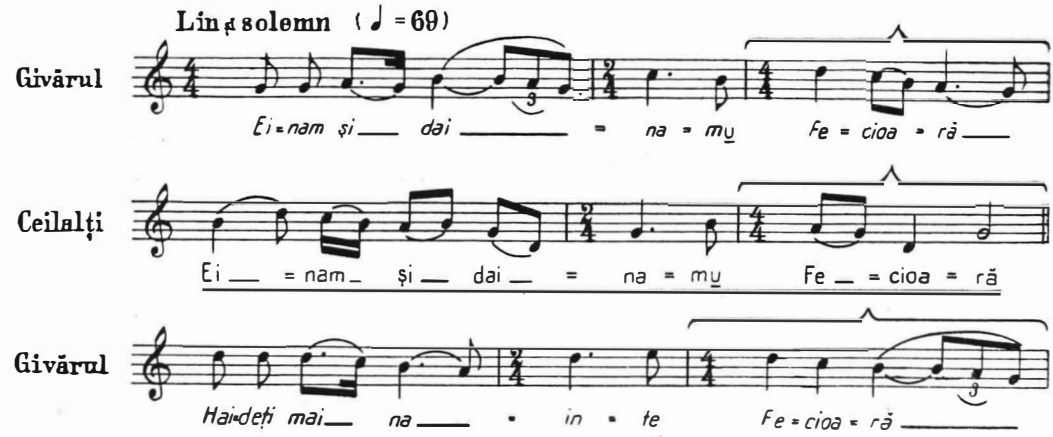
În continuare, se cîntă după modelul dela b.) în jos.
Rîndul al 2lea este un refren. Ultima măsură a fiecărui rînd melodic, are o exclamație stabilă adăugată.

Poartăl sănătoasă Fecioară, poartăl sănătoasă fecioară, 3—4 care ştiu cânta cântă şi ei odată Einam şi dainamu Fecioară, einam şi dainamu Fecioară.

GIVĂRUL : *Câte fire'n elu Fecioară*
CEILALŢI : *Einam şi dainamu Fecioară*
GIVĂRUL : *Atîcia după elu Fecioară*
CEILALŢI : *Einam şi dainamu Fecioară*
GIVĂRUL : *Ticia şi mai multe Fecioară*
CEILALŢI : *Einam şi dainamu Fecioară*
GIVĂRUL : *Fie'n voie bună Fecioară*
CEILALŢI : *Einam şi dainamu Fecioară*

Trec de după masă în casă şi să pregătesc să plece la biserică. Soacra mică aprinde iar două lumini asupra uşei, cuscrii tot în luntru zic un Tatăl nostru şi pleacă la biserică. Givărul porunceşte să zică muzica un marş. Naşul cu Mirele la olaltă întâi, Givărul I cu Mireasa şi cu o meseleucă[26] după ei, Givărul II cu 3 oameni alături după ei. Alţi 4 şi iară alţi 4 cât sunt tăţ [câte] 4 alături mai pe urmă muzica tot zicând, când au eşit în uliţă începe Givărul cu rându prim:

Ex Nr. 3


Lin și solemn (♩ = 69)
Givărul
Ei = nam și dai na = mu Fe = cioa = ră
Ceilalți
Ei = nam = și = dai = na = mu Fe = cioa = ră
Givărul
Haideți mai na in te Fe = cioa = ră

[26] meseleucă = femeie de onoare şi sfetnică a miresii

În continuare, Givărul va cînta pe rîndul 1 și 3 melodic textul, iar ceilalți refrenul.

GIVĂRUL I *Einam și dainamu Fecioară*
CEILALȚI: *Einam și dainamu Fecioară*

GIVĂRUL I	CEILALȚI
Haideți mai nainte Fecioară	*Einam și dainamu Fecioară.*
Păşind înainte Fecioară	*Einam și dainamu Fecioară.*
Pe cale mergându ,,	,,
Pe Domnul lăudându Fecioară	,,
Nainte mergându ,,	,,
Peste munți cu Brazi Fecioară	,,
Până la a tăi Părinți ,,	,,
Peste munți cu Flor ,,	,,
La a tale surori ,,	,,
Peste munți cu argați[27] ,,	,,
Până la a tăi frați ,,	,,
Peste munți cu spini ,,	,,
La ai tăi vecini ,,	,,
Și cei veselii ,,	,,
Cu părinți d-ai tii[28] ,,	,,
Cu frățiorii tii ,,	,,
Cu vecinii tii ,,	,,
Cu surori d-a tale ,,	,,

Mai pe urmă cântă toți la olaltă Einam și dainamu Fecioară, Einam și dainamu Fecioară.

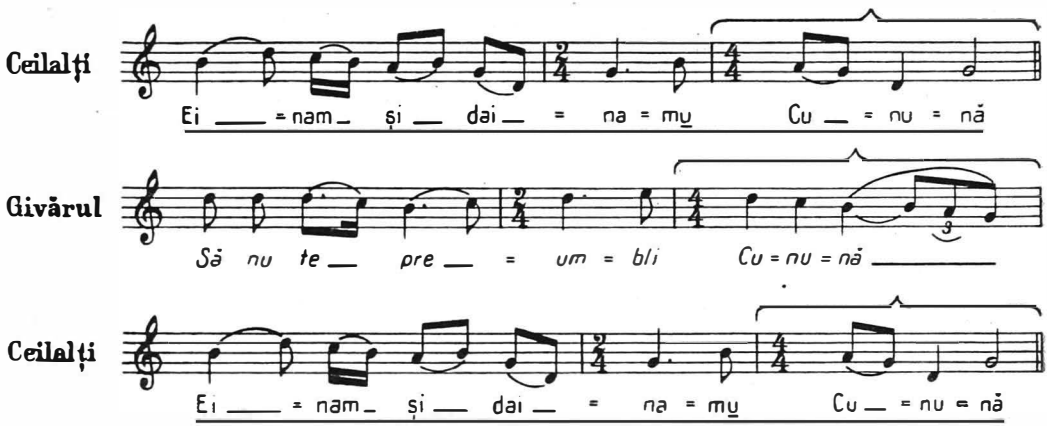
Ajung la Biserică, intră în curte, muzica stă. Plăteşte Naşul cheia biserici la crâznic[29] și intră cu toți în biserică. Preotul face cununia după Tipic.

Ies afară din biserică, mai toți au câte o uiagă cu rachie în pojnari[30] și care din care să deie la Popa, api Popa dă la cantorii bisericești, la Chtitori, la Crâznic și beau bine cu toți.

Acum se ține Mirele cu Mireasa de mână și cu Nănași alături un rând de 4, ceilalți cum au și venit și încep a cânta la fel ca mai nainte melodia dar cu Textul:

Ex. Nr. 4

[27] argați = salcîmi
[28] tii = tăi
[29] crâznic = paracliser
[30] pojnari = buzunar



GIVĂRUL:	*Știi tu ce ț-am spusu Cunună.*	CEILALȚI:	*Einam și dainamu Cunună*
	Să nu te preumbli ,,		,,
	Pe ulița noastră ,,		,,
	Cisme tropocindu ,,		,,
	Pinteni zârnâindu ,,		,,
	Rochia sfâșăindu ,,		,,
	Vacile mânându ,,		,,
	Viteii mugindu ,,		,,
	Că noi c-am venitu ,,		,,
	C-un crai de'mpăratu ,,		,,
	Și el te-a ochiatu ,,		,,
	Urma ți-o luatu ,,		,,
	Și te-o căutatu ,,		,,
	Până te-o aflatu ,,		,,
	Mîndru te-o'ntrebatu ,,		,,
	Pe unde-ai umblatu ,,		,,
	Ce ți-s-a'ntâmplatu ,,		,,
	Și te veselește ,,		,,
	Cu Mirel d-al tău! ,,		,,

Dacă nu ajung cu atâta acasă repetă ori aceasta sau ceialaltă.

Când ajung [acasă] iară e gata masa cu Ciubăru și iară stropește cum am spus, se spală cu toți, duc apa la Pom și intră în casă, se pun la masă, se pune rachie, beau apoi (mâncă): Zupă de galițe, Sarme, Carne din zamă cu sos de părădaiță, sau sfeclă roșie cu hirean, care foarte bine să lovește cu vinarsu. Când sunt gata [cu masa] Givării se duc și aduc ciubăru cu puțină rachie în el și îl strigă în felul următor:

GIV. 1:	*E bună masă, bună masă, zice*	GIV. 2:	*E bună masă, bună masă, zice*
	Meseni zice		*Meseni zice* *
	Dela masă zice		*Dela masă zice*
	Și D-nul cumătru mare zice		*Și D-nul Cumătru mare zice*

* Rostul repetării de către Givărul al II-lea e ca în timpul acesta Givărul I să scornească ceva, să improvizeze, să înflorească vorba.

Și cu finii D-lui zice
Uitați(-vă) bine zice
Și vedeți zice
Gazda nost zice
Cinstește pe toți zice
Cu o buce zice
Crăiască zice
Ca D-zeu zice
Să-l trăiască zice
Legată zice
Cu cercuri zice
Să ne ajungă zice
Până mercuri zice
Să fie cumătru zice
Cum de mână zice

S-o prindă'n mână zice
Să fie zice
De voie bună zice

Și cu finii D-lui zice
Uitați(-vă) bine zice
Și vedeți zice
Gazdă nost zice
Cinstește pe toți zice
Cu o buce zice
Crăiască zice
Ca D-zeu zice
Să-l trăiască zice
Legată zice
Cu cercuri zice
Să ne ajungă zice
Pînă mercuri zice
Să fie cumătru zice
Cum de mînă zice

S-o prindă-n mînă zice
Să fie zice
De voie bună zice

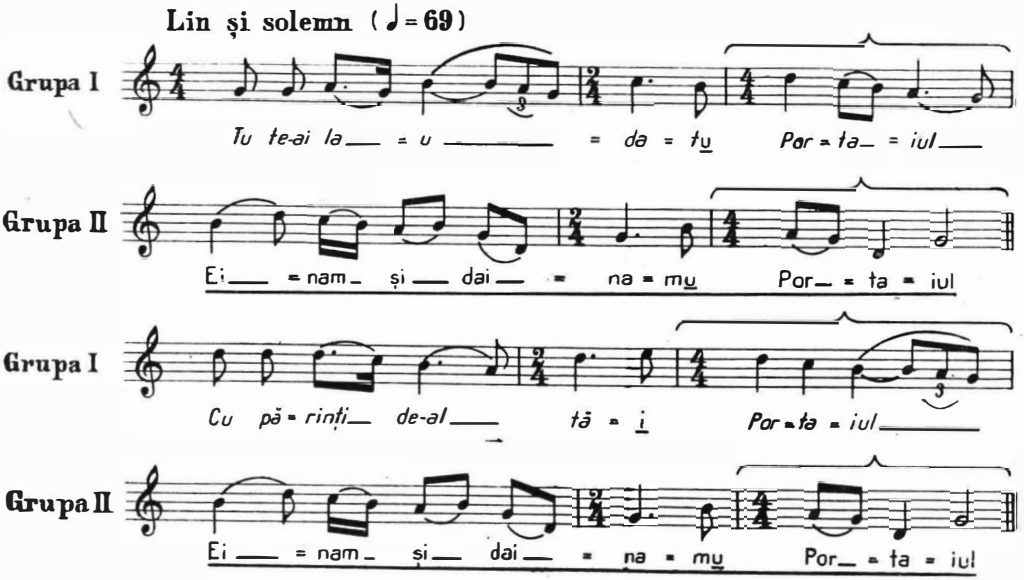
Amândoi deodată cu glas mai nalt:

Și de sănătaace!...

Pun ciubăru pe masă naintea Nașului și încep pe rând a striga cinstele [cemaților]. Strigarea cinstelor să face la fel aici ca la casa mirelui cum vom vedea mai la urmă.

Joacă odată cu toți ca să aline mâncarea și pleacă la casa Mirelui.

Iară să aprind 2 lumini asupra ușii și un copil ține de ușă. Cuscrii cu Tânăru și Cumetrii naintea lor zic un Tatăl nostru și Givării încep a cânta *Portaiul* pe melodia Einam și dainamu... pe două grupe:


Lin și solemn (♩= 69)
Grupa I
Tu te-ai la = u = da = tu Por = ta = iul
Grupa II
Ei = nam = și dai = na = mu Por = ta = iul
Grupa I
Cu pă = rinți de-al = tă = i Por = ta = iul
Grupa II
Ei = nam = și dai = na = mu Por = ta = iul

GRUPA 1		GRUPA 2
Tu te-ai lăudatu	*Portaiul*	*Einam și dainamu Portaiul*
Cu părinți de-al tăi	,,	,,
Cu frățiori de-al tăi	,,	,,
Că voi că d-aveți	,,	,,
*Portiță de fer*u	,,	,,
*Cu chei de oțel*u	,,	,,
*Că noi că d-avem*u	,,	,,
*Mirel tânăre*lu	,,	,,
Și el că mi-ș d-are	,,	,,
Buzdugan de-aramă	,,	,,
Ușile-o lovi-re	,,	,,
Cheile-or sări-re	,,	,,
Și te veselește	,,	,,
Cu mirel d-al tău	,,	,,

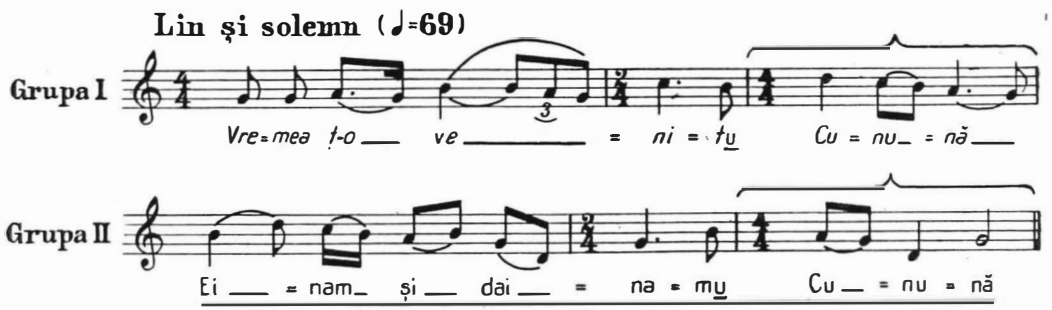
I. zice tecstu, II. după fiecare tecst Einam și dainamu Portaiul.

Tânăru dă la copilul dela ușă vreo 5—10 lei. Aici se pune la ușă un frate sau soră, dacă are tânăra, dacă nu, pe alții. [După ce] o plătit deschide și pleacă, lăutașii zic, nu mai stau, ies pe drum. Cematii miresei strigă după ea, să se uite napoi, mirele nu o lasă [ca] să nu semene copiii pe ei.

Încep a cânta ca mai nainte. *Știi tu ce ți-am spusu Cunună.*

Când ajung acasă la Socru mare aici îi așteaptă muierile cu uiegile pline în drum, bine tomnite [31]. Și ele cântă altă cântare, [*nerituală*] descântă [32], alta mai plânge. În curte iară masa cu ciubăru, supt masă o oală cu un ou, pe masă o pită cu sare. Socru mare vine și ia pe mireasă de mină și pune pita în fruntea ei și să întorc de trei ori pe lângă masă. A 3-a oară mireasa dă cu picioru și sparge oala și oul de supt masă. Asta înseamnă ca să nască copii ușor. Merg amîndoi in casă și la toate ferestile. Șterge cu batista și fereasta și pe obraz ca să fie văzută bine (vezi Doamne de toată lumea). Vine la ciubăr pe masă și stropește cum am scris mai nainte și să spală toată lumea. Iară golesc apa [la pom], să bagă în luntru și joacă odată, mai beau, mai vorbesc cu femeile. Peste 20—30 minute, Care sunt mai buni de cânt și lăutașii [ies] Afară la *Cloambă.* Givării și Meseleucele or pregătit fuior, la Mire o brișcă bună ca să taie bine. Merg în grădină la o oltoaie tânără cântând.

Ex.Nr.6



[31] tomnite = săturate cu rachie
[32] descântă = a zice strigături

GRUPA I	GRUPA II
Vremea ți-o venitu Cunună	*Einam și dainamu Cunună*
Portul să ți-l schimbi Cunună	,,
Dela cel fetescu Cunună	,,
La cel nevestescu Nevastă	,, *Nevastă*
Să-l porți sănătoasă Nevastă	,, ,,

Când cântarea e pe la *Portul să ți-l schimbi*, Cloamba e învălită cu fuiorul și cu un balț și trasă până la Mireasă la cap. Mirele trage cu brișca cât poate [de tare] ca musai dintr'odată să o taie și cătă el so tragă cu brișca. Givărul prim ține cloamba la ea în cap învândăcită [33] cu balțul peste ochi să nu vadă până în cămară. Acolo o gătesc maseleucele îi pune conciul și o prefac Nevastă.

Acum așteaptă pe Cemații miresei, care cu toți trăbă să vină la casa mirelui să vadă Nevasta. Ei să numesc *Cerfari*. Aceștia își pregătesc 2 muți și iau câteva haine pentru mireasă și vin cu lăutașii zicând vreun marș. Vin în neorânduială în cete mai mici și chiar răzleți, cântă care ce-i place. Când ajung aproape Cuscrii tot ascultă după ei și ies în calea lor cu pârlău[34], cu maiu dela lemne, cu snopi de tulei. Ușile încuiate Și le zic să meargă mai departe că nu aici au treabă. Iară sare unul peste gard și deschide poarta la tăți, apoi larmă «să trăiască!» Întreabă Givărul că ce caută, ce or perdut? Spun ei că o miriasă frumoasă. Masa iară în ocol[35] cu ciubăru.

Givărul scoate altă Nevastă din cămară și le-o duce la ciubăr. Ei [*Cerfarii*] strigă: « Nu-i asta» și nu o lasă să stropească. Scoate alta tot la fel. A 3-a oară scoate pe Mireasă [iar] ei strigă: « Să trăiască!» Ea vine la masă stropește cruce și la spălat toată lumea și câte un leu de fiecare persoană de câte ori e spălăria. Aici să zice: « Eu dau puțin, D-zeu să deie mai mult și mai mult». Altu cam beut zice pe dos: « Eu dau mult, D-zău să deie puțin». Miriasa îi dă cu busuiocu în frunte și în ochi.

Gata spălăria, iară la oltoaie să golească apa, să ieie banii. Apoi intră în casă, Cerfarii sunt poftiți la masă. După mâncare pun ciubăru pe masă și începe strigatul cinstelor ca și dincolo. Mai întâi [a] Nașul[ui]. Toți Nașii fac un pom [de brad] pe care se pun aluaturi, zahăr, Goboane [36], mere și hîrtii colorate făcute frumos. Pe vârful lui o maramă sau o rochie frumoasă. Îl prind Givării în mână și încep a striga:

---

[33] învândăcită = învăluită
[34] pârlău = ciubăr mare în care se toarnă leșie caldă peste rufe
[35] ocol = curte
[36] goboane = bomboane

GIVĂRUL I

E bună masa zice
Meseni dela masă, zice
Şi toţi de prin casă zice
Uitaţi(-vă) bine zice
Şi ascultaţi zice
Domnul cumătru zice
Şi cu Doamna cumătră zice
S-or socotit zice
S-or bosocănit[37] *zice:*
« Haida babă zice
Haida dragă zice
Să facem zice
Şi noi zice
O cinste zice
Cu finii zice
Anoşti zice
Ş-or făcut zice
Un pom zice
Frumos zice
Inpenat[38] *zice*
Pe el zice
Mai este zice
Nişte scorţişoare zice
Să ne podim zice
Gura cu el zice
Pe vârful lui zice
Mai cinsteşte zice
Pe fina zice
Dumnelui zice
Cu o maramă zice
Frumoasă zice
S-o poarte zice
Sănătoasă zice
Să fie tânără zice
Cum de mână zice
S-o prindă'n mână zice
Să-i fie de voie bună zice

GIVĂRUL II

E bună masa zice
Meseni dela masă, zice
Şi toţi de prin casă zice
Uitaţi(-vă) bine zice
Şi ascultaţi zice
Domnul cumătru zice
Şi cu Doamna cumătră zice
S-or socotit zice
S-or bosoconit zice:
« Haida babă zice
Haida dragă zice
Să facem zice
Şi noi zice
O cinste zice
Cu finii zice
Anoşti zice
Ş-or făcut zice
Un pom zice
Frumos zice
Inpenat zice
Pe el zice
Mai este zice
Nişte scorţişoare zice
Să ne podim zice
Gura cu el zice
Pe vîrjul lui zice
Mai cinsteşte zice
Pe fina zice
Dumnelui zice
Cu o maramă zice
Frumoasă zice
S-o poarte zice
Sănătoasă zice
Să fie tânără zice
Cum de mână zice
S-o prindă'n mână zice
Să-i fie de voie bună zice

Amândoi deodată cu glas nalt:
Şi sănătaace!
Tot Naşul aduce un colac cam 3—4 kil. şi iară îl strigă Givării în felul următor:

GIVĂRUL I

Tot bună masă, bună masă zice
Meseni dela masă zice
Şi oameni de prin casă zice

GIVĂRUL II

Tot bună masă, bună masă zice
Meseni dela masă zice
Şi oameni de prin casă zice

[37] bosocănit = sporovăit, vorbit
[38] înpenat = înflorit, împodobit

Uitați-(vă) bine zice
Și ascultați zice
Că vine binele zice
Ca Albinele zice
Da nu vine zice
Nici din munte zice
Nici din punte zice
Și vine zice
Dela oameni zice
De omenie zice
Spunem noi zice
Pe nume zice
Domnul Cumătru zice
Și cu Doamna Cumătră zice
Văzând bine zice
Că la fini zice
(A) Dumnelor zice
S-o adunat zice
Atîta lacustă zice
Și de pe la pustă zice
Și la aceștia zice
Trăbă zice
Mâncare zice
Și beutură zice
Așa dar zice
S-or socotit zice
S-or bosocănit zice
« Haida babă zice
Haida dragă zice
Să ajutăm zice
Pe fini zice
Anoști zice »
Și cinstesc zice
Un colac zice
Frumos zice
Impletit zice
Ca de cumătru mare zice
Gătit zice
Să fie zice
Tânării zice
Cum de mână zice
Să-l prindă'n mână zice
Să fie de voie bună zice

Uitați-(vă) bine zice
Și ascultați zice
Că vine binele zice
Ca Albinele zice
Da nu vine zice
Nici din munte zice
Nici din punte zice
Și vine zice
Dela oameni zice
De omenie zice
Spunem noi zice
Pe nume zice
Domnul Cumătru zice
Și cu Doamna Cumătră zice
Văzând bine zice
Că la fini zice
(A) Dumnelor zice
S-o adunat zice
Atîta lacustă zice
Și de pe la pustă zice
Și la aceștia zice
Trăbă zice
Mâncare zice
Și beutură zice
Așa dar zice
S-or socotit zice
S-or bosocănit zice :
« Haida babă zice
Haida dragă zice
Să ajutăm zice
Pe fini zice
Anoști zice »
Și cinstesc zice
Un colac zice
Frumos zice
Impletit zice
Ca de cumătru mare zice
Gătit zice
Să fie zice
Tânării zice
Cum de mână zice
Să-l prindă'n mână zice
Să fie de voie bună zice

Amândoi deodată cu glas nalt :

Și sănătaaace !

Mai aduce un tănieri cu brânză;

GIVĂRUL I

Tăt Domnul Cumătru zice
Cu Soţia Dumnelui zice
Cinstesc zice
Un tănieri zice
De brânză zice
De oi zice
Mulsă pe dinapoi zice
Ori de vaci
Mulsă zice
Printre craci zice
Să fie de vacă zice
Să fie de iapă zice
Numa la oaspeţi zice
Să le placă zice
Să le fie zice
De voie bună zice

GIVĂRUL II

Tăt Domnul Cumătru zice
Cu Soţia Dumnelui zice
Cinstesc zice
Un tănieri zice
De brânză zice
De oi zice
Mulsă pe dinapoi zice
Ori de vaci
Mulsă zice
Printre craci zice
Să fie de vacă zice
Să fie de iapă zice
Numa la oaspeţi zice
Să le placă zice
Să le fie zice
De voie bună zice

Amândoi ca mai nainte:

Şi sănătaaace!

Aduc altu tănieri cu Scorţişoare;

GIVĂRUL I

Iară şi iară zice
Tăt Domnul Cumătru zice
Şi cu Doamna Cumătră zice
Mai cinsteşte zice
Nişte scorţişoare zice
Să ne podim zice
Gura cu ele zice
Să ne fie zice
De voie bună zice

GIVĂRUL II

Iară şi iară zice
Tăt Domnul Cumătru zice
Şi cu Doamna Cumătră zice
Mai cinsteşte zice
Nişte scorţişoare zice
Să ne podim zice
Gura cu ele zice
Să ne fie zice
De voie bună zice

Amândoi ca mai nainte:

Şi sănătaaace!

Urmează o lopăciţă sau o coastă de porc Afumată.

GIVĂRUL I

Tăt Domnul cumătru zice
Şi cu Doamna cumătră zice
Ştind bine zice
Că la nunta bună zice
Mult om s-adună zice
Mai cinstesc zice
O harcă zice
De sub cotarcă zice
Ori un şold zice
De porc mort zice
Să mai fie zice

GIVĂRUL II

Tăt Domnul cumătru zice
Şi cu Doamna cumătră zice
Ştind bine zice
Că la nunta bună zice
Mult om s-adună zice
Mai cinstesc zice
O harcă zice
De sub cotarcă zice
Ori un şold zice
De porc mort zice
Să mai fie zice

Barim zice
Optzecișopt zice
Să ne fie zice
La toți zice
De voie bună zice

Barim zice
Optzecișopt zice
Să ne fie zice
La toți zice
De voie bună zice

Amândoi ca mai nainte :

Și sănătaaace!

Urmează bani cât are omul voie.

GIVĂRUL I

Tăt Domnul Cumătru zice
Văzând bine zice
Că la finii zice
Dumnelui zice
S-o'ntâmplat zice
Atâta zice
Celtuială zice
Cinstește zice
Pe finii zice
Dumnelui zice
Cu niște taleri zice
Frumoșei zice
Să-și cumpere zice
Tînării zice
Niște caișei zice
Frumoșei zice
Să-i prindă zice
La hinteu[39] *zice*
Să meargă zice
La Ilteu[40] *zice*
Să le fie zice
De voie bună zice
Și sănătaaace!

GIVĂRUL II

Tăt Domnul Cumătru zice
Văzând bine zice
Că la finii zice
Dumnelui zice
S-o'ntâmplat zice
Atâta zice
Celtuială zice
Cinstește zice
Pe finii zice
Dumnelui zice
Cu niște taleri zice
Frumoșei zice
Să-și cumpere zice
Tînării zice
Niște caișei zice
Frumoșei zice
Să-i prindă zice
La hinteu zice
Să meargă zice
La Ilteu zice
Să le fie zice
De voie bună zice
Și sănătaaace!

Urmează o litră de vinars caldă sau rece.

GIVĂRUL I

Tăt Domnul Cumătru zice
Ștind bine zice
Că la tâta om zice
Le mai trabă zice
Și beutură zice
Cât mai multă zice
Așa dară zice
Cinstește zice

GIVĂRUL II

Tăt Domnul Cumătru zice
Ștind bine zice
Că la tâta om zice
Le mai trăbă zice
Și beutură zice
Cât mai multă zice
Așa dară zice
Cinstește zice

[39] hinteu = căleașcă, trăsură domnească
[40] Ilteu = comună vecină

O buce zice
Cu rachie zice
Legată zice
Cu cercuri zice
Să ne ajungă zice
Până Mercuri zice
Să ne fie zice
De voie bună zice
Şi sănătaaace!

O buce zice
Cu rachie zice
Legată zice
Cu cercuri zice
Să ne ajungă zice
Până Mercuri zice
Să ne fie zice
De voie bună zice
Şi sănătaaace!

Răchia se goleşte în ciubăr dela toţi.

Cumătru e gata cu cinstea, urmează tăţi cemaţii pe rând, tăţi asemenea cinstesc numa Pom nu.

Cu ocazia strigărilor Givării nu uită să strecoare foarte subtil numele de batjocură (prolica) invitatului ca de pildă cocoş, căluş, ciocoi, pescăruş fără ca cineva să se supere şi toţi rîd admirînd spiritul Givărului.

La altul începe [aşa]:

GIVĂRUL I

Tacă rău zice
Ca pământul zice
Că vine binele zice
Ca albinele zice
Da nu vine zice
Nici din munte zice
Nici din punte zice
Şi vine zice
Dela oameni zice
De omenie zice
Spunem noi zice
Pe nume zice
N....N.... zice

sau

Având zice
Tânăra zice
Un niam[41] *zice*
Spunem noi zice
Pe nume zice...

GIVĂRUL II

Tacă rău zice
Ca pământul zice
Că vine binele zice
Ca albinele zice
Da nu vine zice
Nici din munte zice
Nici din punte zice
Şi vine zice
Dela oameni zice
De omenie zice
Spunem noi zice
Pe nume zice
N....N.... zice

Având zice
Tânăra zice
Un niam zice
Spunem noi zice
Pe nume zice...

Şi mai departe tăt ca mai sus la tăţi de rându până ce se gată tăt cu strigatul. Când e tăt gata Cinstele stau pe masă toate. Cumătru are drept să aleagă doi colaci care vrea. Ceialalţi are Gazda să depună 30—40 Lei pentru ei. Imparte [la] Givări care sunt mai frumoşi 3—4 colaci şi la lăutaşi, scorţişoare pe la toţi oaspeţii, pe la copii, pe la săraci la tăţi, restul să duce în cămară. Când sunt gata cu cinstele, cinsteşte soacra mică o chimeaşă la tânăr şi la toţi cuscrii câte un colac mai mic legat cu o batistă, care strigat merge tot asemenea cu celelalte, numai

GIVĂRUL I

E bună masă, bună masă zice
Meseni dela masă zice

GIVĂRUL II

E bună masă, bună masă zice
Meseni dela masă zice

[41] niam = rudă

Şi oameni de prin casă zice
Uitaţi-[vă] bine zice
Şi ascultaţi zice
Soacra mică zice
Cinsteşte zice
Pe tânărul zice
Cu o chimeaşă zice
Frumoasă zice
S-o poarte zice
Sănătos zice
Dară zice
Până zice
Nu o săruta-o zice
Nu i-am da-o zice
Dacă nu zice
Pe noi zice
Ne cheamă zice
Mihoc zice
Ş-o băgăm zice
Sub cojoc zice

Şi oameni de prin casă zice
Uitaţi-(vă) bine zice
Şi ascultaţi zice
Soacra mică zice
Cinsteşte zice
Pe tânărul zice
Cu o chimeaşă zice
Frumoasă zice
S-o poarte zice
Sănătos zice
Dară zice
Până zice
Nu o săruta-o zice
Nu i-am da-o zice
Dacă nu zice
Pe noi zice
Ne cheamă zice
Mihoc zice
Ş-o băgăm zice
Sub cojoc zice.

Trăbă să să sărute. Aşa la tăţi de rîndu şi sărutatul. Vine jocul miresei. Giverii pun o farfurie cu apă şi o lingură şi o sticlă de jumătate deţ[42] legată cu fomfiu. Care cum o jucat mireasa capătă un 1/2 deţ de rachie. Pentru joc se plăteşte 5 lei de pereche fiindcă cei mai săraci

Ex.Nr.7

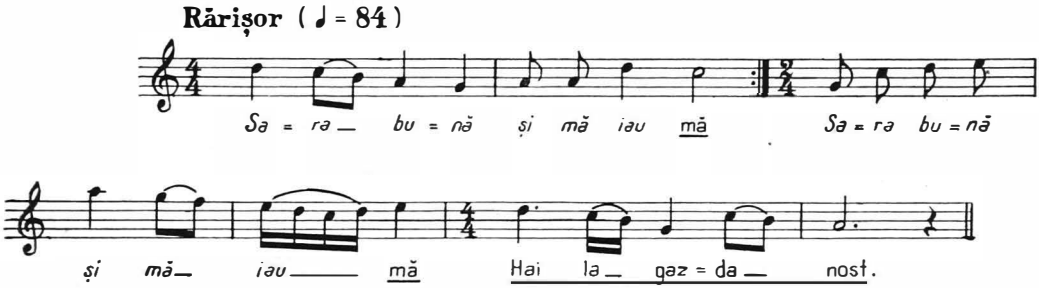
JOCUL MIRESII

[42] deţ = 100 grame

joacă și bărbatul și femeia, care sunt mai avuți joacă mai multe jocuri câte are voie. Nanașul poruncește și gazda plătește. El poartă grija care câte jocuri au plătit atâtea se joace, el dă cu lingura pe tănieri sau pe grinzauă la casă cum erau atunci casele bătrâne joasă de ajungieai cu mâna la pod. Lăutașii de ai dracului ce sunt se opresc fără poruncă ca se mai păcălească pe jucători [*aplicând încheierea mai de vreme și chiar la mijlocul liniei molodice*].

Tînărul joacă întâi apoi Nașii și tăți de rândul. Când e gata Cerfarii îi auzi cântând câte 4—5:

Ex.Nr.8

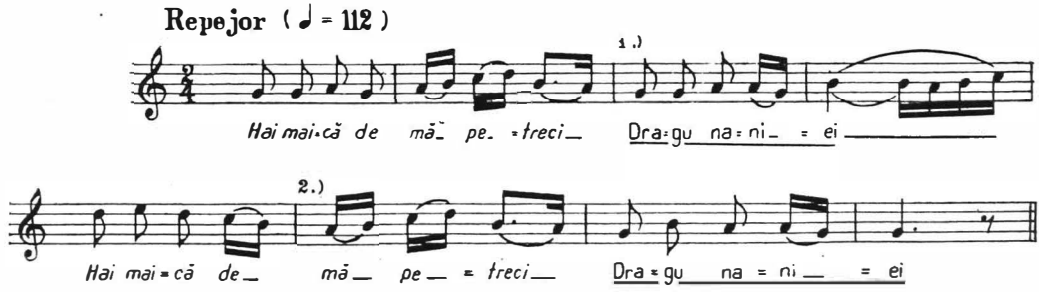


Sară bună și mă iau
Nici aicia nu mai stau .
Nu mai stau că nu mai beau
Nu mai beau că nu-mi mai dau
Nu-mi mai dau că nu mai au...
Du-mă Doamne deaicia (bis)

Dintre guguții aiștia
Hai la gazda nost.
Că mă bat de mă omor (bis)
Pentru gugutele lor
Hai la gazda nost.

Și să pregătesc de ducă tăt Sara bună câte 10 oară, tăt dau mâna câte de 10 ori și tot aclea-s. Dela o vreme pleacă cântând:

Ex.Nr.9



1.) *Se pune și* Puiu naniei *la refren*

2.) *Citeodată schimbă:*

Hai maică de mă petreci
Dragu naniei *sau* Puiu naniei *bis*
Până'n capătul grădinii
Dragu naniei
Că de-aclea mă duc cu strinii

Refren

Petreacă-te soacră-ta
C-aceia-i măicuța ta
Petreacă-te socru tău
C-acela-i tăicuțul tău.
Plecai Maică dela tine
Inima mea ici rămâne
Și mi-o ține foarte bine (bis)
In pahar cu apă rece
De dorul meu că ți-a trece.

Tu mă vei tot aștepta
In tătă Duminica
Cu prânzuțul cald pe masă
Și cu apa rece-n vasă
Și cu-n măr galben in sân (bis)
Mărul'n sân o putrezi
Prânzu'n masă s-o răci
Apa'n vase s-o'ncălzi
Și io tăt n'oi mai veni.

În continuare dăm marșurile care circulau între lăutașii din jur pe acea vreme (1900 — 1934) Ele se cântau pe drum. Interesant este cum ele au fost înțelese și transformate de lăutașii dela sate. — (N. N.)

Ex. Nr 10

MARȘUL RÁKOCZI

(Fragment)

Ex.Nr.11

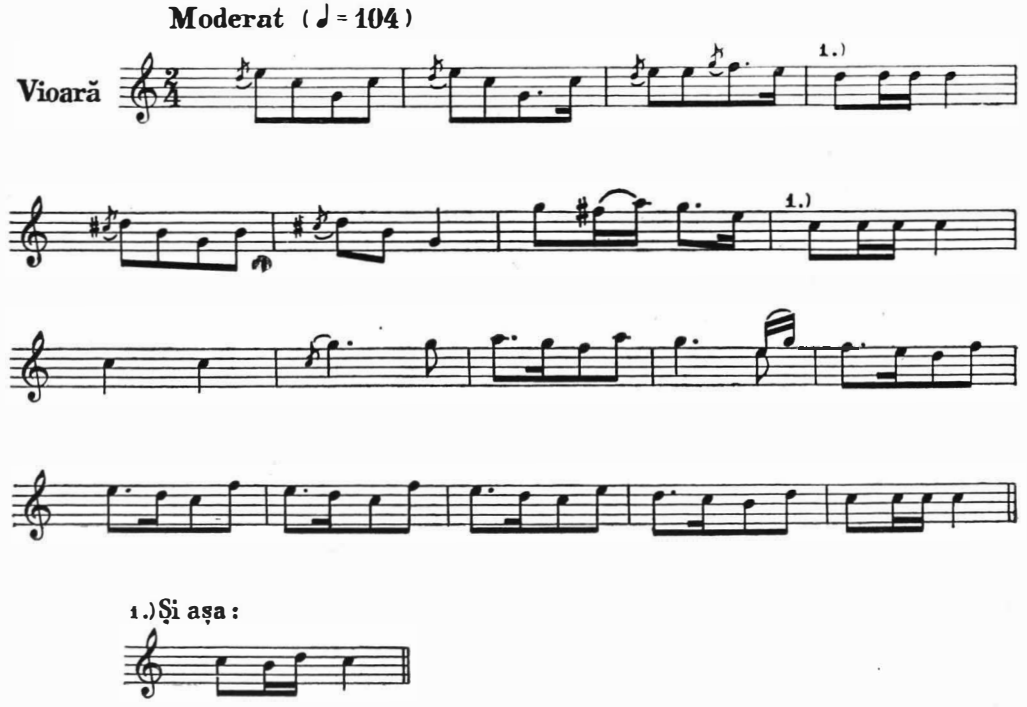
MARŞ

Ex.Nr. 12

MARŞUL CERFARILOR

Ex.Nr. 13

MARȘ



Apoi alți cântă Hai maică de mă petreci, Dragu naniei, alți alte care cum îi place, aici nu mai poț face rînduială că tătă lumea e biată, cuscrii strigă pe iei să să mai uite napoi, « se semene copii pe noi» aceștia caută de drum mereu tăt trăgând unul de altul și mormăind. Cînd vin cerfari din banat [*sau vice versa*] dintre cuscrii care e mai a dracului se câștigă din vreme cu Mislic[43] și bagă prin uiegi și le dau să beie apoi se îmbată foarte rău. Acu nu mai se capătă și e bine că poate să fie periculos.

[43] mislic = otravă pentru a îmbăta peștii

De mâncare le dă ce rămâne dela cuscri aşa ca să scape de ei. Acum au mai apucat de le dau Mai [44] de Vulpe uscat şi pisat în vinars sau în mâncare, apoi îi apucă eşitura pe tăţ de fac coadă la Budă [45] ca la colivă.

Cuscrii care au rămas se pun la masă cu tăţi, apoi unii mai mulţămesc lui D-zeu că au terminat cu bine, alţii se laudă că ce or făcut şi trag la rachiu, capătă cină, mai cântă mai joacă 2—3 jocuri pe când mai amet de cap se duc acasă, nu tăţi odată, tăţi pe rând care pe cum [îi] iese la comânac. Rămîn numai niamuri din departe şi Lăutaşii.

Apoi vine gazda, « Acuma să ne petrecem şi noi », apoi beau şi povestesc până vine vremea de culcare. Face un aşternut pentru niamuri şi pentru ai lor pe lângă un părete, de altă parte pentru Lăutaşi. Tânării trebuie să se culce pe masa ceia lungă de 4 metri cu capul unul cătă altul cu lampa aprinsă. Apoi lăutaşi — firi-ar a Dracului — ştiţi cum sunt ei. Tăt să fac că dorm, îi mai umflă râsul, deloc se face ziuă şi « sus, că trăbă să măturăm ».

Babele dela oale au şi pus o căldare de rachie [la foc] pentru aceştia care-s pe aclea şi cum se spală pe ochi încep cu alduitul de vinars.

Cerfarii care s-au dus (la casa miresei) tot aşa fac când ajung la gazda lor cum am scris mai sus.

Luni dimineaţa

Pe la 8—9 ciasuri Givării şi Dolieşii să prezintă întâi. Beau puţin, apoi caută vreo chilă de hirian, îl răzălesc într-un blid, pun 1/4 chil sare, 10 deca piparcă iute, 1/2 litră oţet, amestecă bine, fac o cruce de tulei de cucuruz, unul face pe Popă. Îi pune barbă de fuior de cânepă, îl îmbracă cu ceva haine rele, iar el aşteaptă cu crucia şi cu lingura în mână cu blidul plin de ale lui. Începe el întâi. Ia o lingură de hirian sărută crucia nainte, apoi din lingura lui când ai luat 5 minute nu ai putut să mai zici nimic de cuminecătura lui. Vine altul, tăţi pe rând care sunt aclea şi trăbă să plătească 2 lei fiecare Persoană şi aşa aşteaptă până vin tăţi unul după altul, că vin cam asilă.

Unul care e ceva consilier zice că a avut lucru pe la primărie, altul alta, iară altul care a fost tras bine e ruşine să vină, numa se duce la birt şi se îmbeată bine şi atunci vine şi el de vreme zice: « Mă, nu ştiu care mi-or dat mislic asară ». Apoi cine să-i deie numa el a tras bine.

După ce s-au adunat cu toţi şi au gustat din mîncarea obligată pentru fiecare nuntaş — având şi un rost de a-l feri de îmbătare prea iute — încep iară a bea vinars călduţ până se cuprind bine. Pregătesc în acest timp un mire şi o mireasă de ocazie, dintre doi mai nătărăi buni de şozenii [46] pe care îi îmbracă de râsul lumii cu cununi de pipărci coapte [ardei] pe la grumazi şi cu haine slabe [rupte] văpsiţi pe faţă îi pun în frunte şi pleacă cu toţi după nănaşi împreună cu lăutaşii huhurezând [chiuind] de să strânge tăt satu şi urlă tăţi cânii. Pe drum nătărăii fac fel de fel de şozănii ca să râdă lumea şi să se veselească.

Nănaşu îi aşteaptă tăt cu vinars cald, lăutaşii zic, uspătoii joacă câteva jocuri apoi pleacă inapoi cu Nănaşii. La casa socrului mare iară este masa în ocol şi fiecare trăbă să să spele lăsând să cadă în ciubăr bani mărunţi. Din aceşti bani care nu să mai dau miresei se cumpără ţucur (zahăr) şi se îndulceşte vinarsul pentru uspătoi.

Aici îi aşteaptă iară masa. Mirii stau la mijlocul mesei cu Naşii lângă ei. Naşu lângă fină şi Naşa lângă fin şi se ospătează. După masă nătărăii ies în frunte şi fac pe mirele şi mireasă şi să face iară giuruita (joc pentru bani). Banii iară pentru ţucur. Petrecerea continuă

[44] mai = ficat
[45] budă = hazna
[46] şozenii = glume, farse

până după miezu nopții când se dă cina. În timpul jocului Mireasa joacă numai cu mirele. După cină iară joc care ține până în zori când uspătoii se retrag spre sălașurile lor dorind mirilor multă sănătate și belșug.

A treia zi, Marți dimineața iară ca Luni asemeni care-s mai bețivi oțîră își fac cale pe ulița cu pricina pe lîngă casa mirilor, doară îi vede cineva ca să intre în vorbă, altu spune că nu găsește brișca [briceag] nu cumva o rămas pe acolo la nuntă (și el nici nu avea brișcă), iară altu cu altă pricină. Femeile urmează la fel una după alta ca să își găsească tănierele cu care au adus cinstea și uiegile, numa ca să-și facă de lucru și să intre în vorbă.

Socru și soacra văzînd că tăți sunt cam betegi[47] le mai încălzesc puțîn vinars din ce o mai rămas și veselia începe iară fără lăutași, dar dacă știe careva zice în fluieră e deajuns ca să se veselească din nou. În Dumineca ce vine Nănașii ceamă pe fini la ei și îi omenesc cu toate bunătățile.

Astfel se petrecea ospățu la Seliște dela începutul veacului și pînă cînd scriu aceste rînduri.

IOACHIM V. DRĂGOI

După cum se poate vedea din descrierea de mai sus toată ceremonia nunții se învîrte in jurul miresei, ea e în centrul acțiunii, rolul mirelui fiind mai șters.

Nunta nu-i decît un teatru popular cînd solemn, cînd vesel însoțit de cîntece și jocuri.

Nunta din 1919. În față se poate vedea Ioachim Drăgoi cu micul său taraf țărănesc.

[47] betegi = bolnavi, mahmuri

Mireasa nu apare ca o victimă a căsniciei ce o așteaptă, transformînd nunta într-o bocire pentru viața viitoare (cum se face în alte părți ale țării). Aici ea e proslăvită într-un cadru solemn și vesel și dacă se strecoară puțină amărăciune este pentru despărțirea de casă și ai săi.

Nunta se desfășoară la fel și în satele vecine și chiar mai îndepărtate de pe valea Mureșului, spre nord către Crișul Alb, și în regiunea Hunedoara pînă la Ilia numai marșurile și cîntecele nerituale sînt altele.

СВАДЬБА В СЕЛИШТЕ

Свадьбе предшествует сватовство; сватают отец с сыном. После сговора, во время которого обсуждается и приданое, следует обручение в доме невесты. Через две-три недели, в течение которых обе семьи готовят все нужное, имеет место свадьба, начинающаяся всегда в воскресенье и продолжающаяся два-три дня.

Начиная со сватовства и до конца свадьбы, с одной и другой стороны выполняется целый ряд магических обрядов, которые должны принести счастье молодым. Но с другой стороны, не отсутствуют и злонамеренные сплетни с целью расторгнуть помолвку.

Накануне свадьбы двое дружек ходят приглашать семьи друзей и родственников. Они держат при этом традиционную речь, а их угощают напитками из фляжек с узким горлышком с тем, чтобы пить было труднее. Посаженный отец и гости готовят свадебные подарки: коровай, копченое свиное сало, брынзу, тарелку хвороста (печения), литр сливянки и деньги. Посаженный готовит кроме того елку, украшенную хворостом, сладостями и яблоками.

В воскресенье утром посаженный, жених и двое тысяцких, дружки и другие приглашенные мужчины (из женщин только две, которые должны помогать невесте) отправляются с музыкой в дом невесты. Там им сперва чинят всевозможные символические препятствия, затем передают им невесту после обрядового мытья рук и покрывания невесты, с которой они отправляются в церковь на венчание. Покрывание невесты и все передвижения свадебного поезда: в церковь и из церкви, из родительского дома в дом жениха, как и обряд превращения девушки в молодуху сопровождаются обрядовыми песнями, отмечающими различные фазы церемонии.

После угощения гостей жениха в доме невесты, они вместе с невестой отправляются в дом жениха. После мытья рук, выливания воды, срезания ветки, на которой должна быть закреплена кичка, невеста превратилась в молодуху. Теперь невестины гости приходят в дом жениха, чтобы посмотреть на новую молодуху.

Когда подают на стол, оба тысяцких объявляют какие подарки получила невеста, начиная с подарка посаженного. Подарки относятся в кладовую, после того как часть их была оставлена для посаженного, тысяцких и лэутаров. Затем имеет место пляска невесты за деньги. Суммы устанавливает посаженный для каждого гостя, сопровождая свои слова ударами ложкой по тарелке. После окончания пляски, гости невесты отправляются в ее родительский дом, где продолжается пир. Оставшиеся жениховы гости еще пируют и пляшут, после чего расходятся по домам. Молодых укладывают на длинный стол головой к голове при зажженной лампе.

В понедельник утром гости опять собираются как в доме жениха, так и невесты, где пьют, едят и пляшут до поздней ночи. Все это сопровождается шутками, прибаутками и пародированием вчерашней церемонии.

Итак свадьба в Селиште является поводом к пированию. Это театральное действо—иногда торжественное, иногда веселое—сопровождается песнями и плясками.

WEDDING IN SELISTE

This is a description of a wedding celebrated in Seliste, a village situated in the south-western part of Roumania. Its special interest resides in the fact that it is related by a peasant of this village, a fiddle player in his spare time, who having participated in hundreds of bridal ceremonies, is perfectly familiar with the wedding customs which he narrates in his own, colourful words.

The wedding proper is preceded by the wooing of the bride, which is carried out by the young man and his father. Both call upon the girl's parents, and if their consent is obtained, her dowry is instantly discussed. Shortly after, the engagement is celebrated at the girl's home. The wedding follows two or three weeks later, which time is employed to prepare the feast. The ceremony is always celebrated on Sunday and lasts two to three days.

From the first day of the suit till the wedding ceremonial is over, magic charms are incessantly performed by both families to bring happiness and abundance to the young couple. Concomitantly slander is spread around by malevolent people eager to prevent the marriage.

The day before the wedding, two *doliesi* (men entrusted with the invitation of the guests) go from house to house to invite the relatives and friends. They deliver a special traditional speech, called *oraţia*, and hold out to the prospective guests a small-necked wooden gourd-shaped flask, filled with brandy, from which the liquid is meant to flow slowly.

The godfather (who in Roumania sponsors not only infants at their baptism but also the bride and bridegroom at their marriage) and the guests prepare the wedding presents: a crown-shaped loaf of bread, a gammon of bacon, cheese, a plate of *minciunele* (kind of fritters), a pint of plum brandy and money. The sponsor further offers a fir-tree adorned with little cakes, candies and apples.

On Sunday morning, the sponsor, the bridegroom, two *givari* (masters of ceremonies who direct the entertainment at the wedding, and ensure the fulfilment of all the various customs), the *doliesi* and other male guests (two young matrons, who assist the bride during the bridal ceremony, are the only women to accompany the men) go to the bride's home, preceded by the fiddlers. There they have to overcome various symbolical obstacles, to conquer the bride. After the ritual washing of the hands, follows the veiling of the bride, after which the whole company leaves for church for the religious ceremony. Beginning with the veiling of the bride, the procession to and from church, the bride's departure from her home, and the procession to the bridegroom's house, and ending with the moment the bride changes her maiden condition into that of a married woman, the ritual songs are constantly performed, underlining the various phases of the wedding ceremonial.

When the "*cuscri*" (the bridegroom's guests) have partaken of the meal served at the bride's house, they return with the young pair to the bridegroom's house. After the ritual washing of the hands, the shedding of the water at the roots of a young tree, and the cutting of a twig, round which the hair of the new spouse is wound (the hair tied up in a bun is the distinctive sign of womanhood), the bride is declared a married woman. Meantime the bride's guests make their return call at the bridegroom's house to see the bride in her new apparel.

When dinner has been served, the bride's gifts are "cried out" by the two masters of ceremonies, beginning with the sponsor's presents. The gifts are carried to the spare room, after retaining part of them for the sponsor, the masters of ceremonies and the fiddlers. This done, the bride's money-dance begins. Everybody, young or old, male or female, may dance with the

bride, provided he or she pay for it. The sponsor decides how long each dance is to last, marking the end of the dance by tapping his spoon against a plate. When the dance is over, the bride's guests return to their own hosts in the village and continue the feast there, whilst the bridegroom's guests remain, dance and enjoy themselves, till they also leave and return to their own houses. The bridal pair lie down on a long table, the crown of their heads touching each other in the middle of the table, their feet stretched out toward the end. The lamp remains alight.

Monday morning, the guests gather again both at the bridegroom's and the bride's house, where they continue to eat, drink, dance and enjoy themselves till late at night. Jokes are made, the wedding ceremony is parodied.

In conclusion, a wedding in Seliste is an opportunity for amusement, as well as a display —sometimes solemn, sometimes full of fun — of traditional songs and dances.

CINTECELE POLIFONICE AROMINE

GEORGE MARCU

Institutul de Folclor a întreprins mai multe cercetări şi culegeri de cîntece şi jocuri la populaţia aromînă stabilită în ţară. Aceşti aromîni, macedo-romîni sau macedoneni, cum sînt numiţi de obicei, au ajuns aci ca emigranţi, după cum se ştie, între anii 1925—1931 şi au fost colonizaţi în Dobrogea. Astăzi cea mai mare parte dintre ei sînt stabiliţi în fostele judeţe Constanţa şi Tulcea şi numai o mică parte în Bărăgan şi Banat. În toate aceste regiuni, ei locuiesc în grupuri mai mari sau mai mici, în comune sau sate, la un loc cu alte naţionalităţi. Ocupaţia lor de bază este agricultura şi oieritul. O altă parte din această populaţie aromînă este stabilită în diferite oraşe. Cercetările întreprinse dovedesc că atît cei dela ţară cît şi cei de la oraş — dintre aceştia mai ales cei în vîrstă — îşi păstrează cea mai mare parte din datinile şi obiceiurile cu care au venit aici.

În ceea ce priveşte muzica lor populară, aromînii cîntă aproape toate cîntecele în grup, fie omofonic fie polifonic, spre deosebire de ceilalţi romîni care cîntă individual, cu excepţia bineînţeles a colindelor, iar în unele părţi şi a cîntecelor de înmormîntare şi de nuntă care sînt cîntate în grup, dar totdeauna omofonic. Pentru acest considerent, am socotit că este bine să facem cunoscut în articolul de faţă felul în care sînt executate cîntecele populare aromîne, dînd cîteva exemple din repertoriul lor.

Ţinem să precizăm că nu urmărim să facem o analiză adîncită a polifoniei care rezultă din felul cum cîntă aromînii. Aceasta constituie o problemă aparte asupra căreia vom reveni cu altă ocazie.

Studiind şi analizînd cîntatul în grup la aromîni, am ajuns la concluzia că există două feluri de execuţie bine definite: unul — cel mai răspîndit — poate fi întîlnit la aromînii originari din Grecia, Iugoslavia şi Bulgaria, iar al doila la aromînii fîrşeroţi originari din Albania şi nord-vestul Greciei. Aceste două feluri de execuţie reprezintă două tipuri de polifonie, pe care vom căuta să le analizăm şi să le caracterizăm sumar în cuprinsul acestui articol. Înainte însă de a trece la aceasta, vom încerca să arătăm în cîteva cuvinte felul cum cîntă aromînii.

În general, ei cîntă în grup, fie omofonic fie polifonic. Sînt şi cazuri însă cînd unele cîntece, executate de obicei în grup, să fie cîntate individual. În această situaţie se află mai ales cîntecele « cîrvînăreşti» — ale cărăuşilor — şi unele cîntece « picurăreşti» — ale păstorilor — cîntate aici în ţară mai ales de către cei mai în vîrstă care au trăit o bună parte din viaţa lor în părţile macedonene.

Altă caracteristică a felului de execuţie aromîn este cîntatul antifonic. În deosebi cîntecele de joc sînt cîntate în felul acesta de jucătorii înşişi. Explicaţia adaptării acestui fel de execuţie ar fi următoarea: participanţii la joc cîntă alternativ în timp ce joacă. Se obişnuieşte ca primii care încep să cînte să fie cei din capul horii. Aceeaşi strofă, sau cea următoare, este reluată de grupul al doilea. În felul acesta se dezvoltă invers proporţional şi dinamica coregrafică:

grupului care tace îi este mai uşor să execute figurile de virtuozitate, în timp ce grupul care cîntă, joacă cu paşi mai potoliţi, concentrîndu-şi toată atenţia asupra cîntecului. Există deci un fel de «antifonie» ca să spunem aşa, şi în joc, prin alternarea succesivă a celor două faze de joc la cele două grupuri.

S-ar putea afirma că originea execuţiei antifonice a cîntecelor propriu zise este de căutat tot în dans, din care s-a desprins cu timpul. De data aceasta, interpreţii cînd cîntă stau jos împărţiţi — în vederea execuţiei — în două grupuri. Primul grup cîntă strofa întîia care este reluată apoi de grupul al doilea. Cîntecul se desfăşoară în felul acesta pînă la sfîrşit. Adaptarea acestui procedeu de execuţie se datoreşte pe de o parte faptului că oferă grupurilor posibilitatea de a-şi odihni vocile, iar pe de altă parte faptului că dă posibilitatea aceloraşi grupuri să se întreacă în a cînta cît mai frumos.

La aromîni nu întîlnim strigături în timpul cîntatului, aşa cum se întîlneşte frecvent la romîni. Totuşi unii cîntăreţi, impresionaţi de conţinutul textului sau de felul execuţiei, se manifestă exclamînd interjecţii ca: «bo-bo-bo» sau «le-le-le», la sfîrşitul strofei sau a cîntecului, contribuind prin aceasta şi mai mult la mobilizarea şi stimularea cîntăreţilor de a cînta cu mai mult avînt.

În timpul cîntatului, în aproape toate genurile cîntecului popular aromîn, versurile sînt însoţite de interjecţii ca: *aide, lele, more, moi, lai, o*, etc. Aceste interjecţii sînt întrebuinţate uneori ca exclamări cîntate; de cele mai multe ori însă sînt întrebuinţate de cîntăreţi ca să completeze unele goluri ale rîndului melodic, cînd acesta este mai mare decît versul. Pentru acelaşi considerent, se întîmplă ca un cuvînt să fie cîntat pe jumătate, apoi reluat în întregime. Cele mai multe interjecţii, precum şi cuvinte cîntate pe jumătate şi reluate imediat, le întîlnim la cîntecele polifonice ale aromînilor fîrşeroţi. Aceasta se datoreşte pe de o parte formei arhitectonice a melodiei cîntecelor fîrşeroteşti, iar pe de altă parte faptului că cei doi cîntăreţi crează şi introduc mai totdeauna, în timpul cîntatului, elemente melodice noi cărora trebuie să li se aplice text.

O altă caracteristică interesantă a cîntecelor populare aromîne — atît lirice, care sînt cîntate liber şi rar, cît şi de joc, executate în tempo mişcat — o constituie frecventele alunecări pe diferite intervale, asemănătoare celor pe care le auzim la cimpoi. Aceste alunecări răpesc din durata sunetelor de la care pornesc.

Am arătat mai sus că aromînii cîntă în grup, omofonic şi polifonic. Se întîmplă deseori — nu însă la aromînii fîrşeroţi — că acelaşi cîntec cîntat omofonic să fie cîntat şi polifonic. În decursul cîntatului, majoritatea grupului susţine melodia propriu zisă a cîntecului, iar cîţiva din grup se desprind cîntînd contra-melodii. Unii dintre aceştia cîntă o pedală care se schimbă pe fundamentală sau pe treapta a doua, iar alţii urcă cu o terţă, cvartă sau cvintă deasupra melodiei propriu zisă. În felul acesta cîntecul este cîntat pe trei voci. La sfîrşitul strofei — uneori chiar al frazei muzicale — termină cu toţii la unison.

Multe cîntece populare aromîne, din categoria acestei polifonii, se cîntă pe două voci. Majoritatea interpreţilor cîntă melodia propriu zisă, iar cei cu voci mai grave cîntă o pedală pe fundamentală cu deplasări pe treptele vecine deasupra şi dedesubt. Se întîmplă des ca acelaşi cîntec executat pe trei voci, să fie cîntat şi pe două voci. Aşa dar execuţia pe două sau trei voci depinde de componenţii grupului şi de simţul artistic cu care sînt înzestraţi. Acest fel de a cînta poate fi numit *polifonie spontană*, întrucît, deşi tradiţional, nu are decît o organizare rudimentară. Din descrierea făcută mai sus, din exemplele pe care le dăm mai jos şi din analiza acestora, se vede că acest fel de polifonie ia naştere atunci cînd în grupul respectiv există cîntăreţi înzestraţi cu simţ artistic mai dezvoltat. Aceştia cîntă în mod spontan altceva decît melodia propriu zisă a cîntecului.

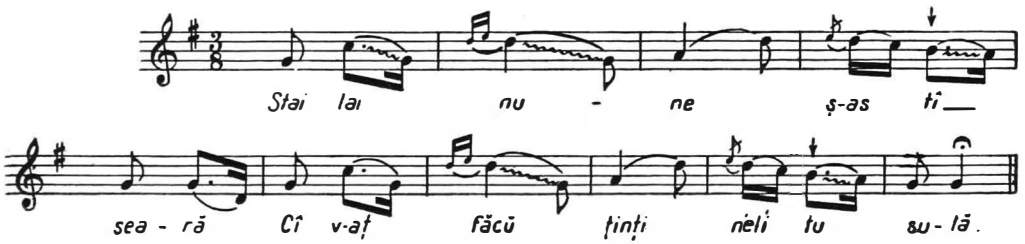
Iată trei cîntece de la aromînii din Macedonia grecească, regiunea Pindului, cîntate omofonic de către un grup de informatori, originari din părţile acelea.

Cules şi notat de *G. Marcu*,
Bucureşti, 1951.

Inf.: *Fanița Papatanase* 39 ani
Apostol Papatanase 46 ani
Gheorghe Mangu 33 ani

CÎNDU FUDZI NUNLU

Andante



Stai lai nume
S-astă seară,
Cî va-ți facŭ
Tinți n'el'i tu sulă

Stai mă naşule
Şi astă seară,
C-am să-ți fac
Cinci miei la frigare.

Cîntecul aparține ritualului de nuntă, fiind cîntat de nuntaşi dimineața, la sfîrşitul nunții cind pleacă naşul. Melodia este formată dintr-un rînd melodic de cinci măsuri, care se repetă.

Cules şi notat de *G. Marcu*,
Bucureşti, 1951.

Inf.: *Teodor Mangu* 42 ani
Gheorghe Mangu 33 an
Apostol Papatănasc 46 an

MOI ALBA MEA

Andante

— Moi alba mea, oi ș-bobo
Moi alba mea, ș-muşata mea
Ia dzi-l'i afendutu-is-ti da,

— Afendu-n'iŭ, oi ș-bobo
Afendu-n'iŭ, ciuflichia' ș-da
S-mini marata, nu mi da.
— Ia dzi-l'i a dadi-tai s-ti da,
— Ma dadi mea pirția' ș-da

Măi alba mea, vai şi auleu
Măi alba mea şi frumoasa meu
Ia zi-i lui taică tu să mi te dea

— Taic-al meu, vai şi auleu
Taic-al meu averea își dă
Şi pe mine sărmana, nu mă dă.
— Ia zi-i maică-tii să mi te dea,
— Dar maica mea zestrea își dă

S-mini marata, nu mi da.
— Ia dzi-l'i fratitu-i s-ti da,
— Ma frati-n'iŭ cupia' ş-da
S-mini marata nu mi da.

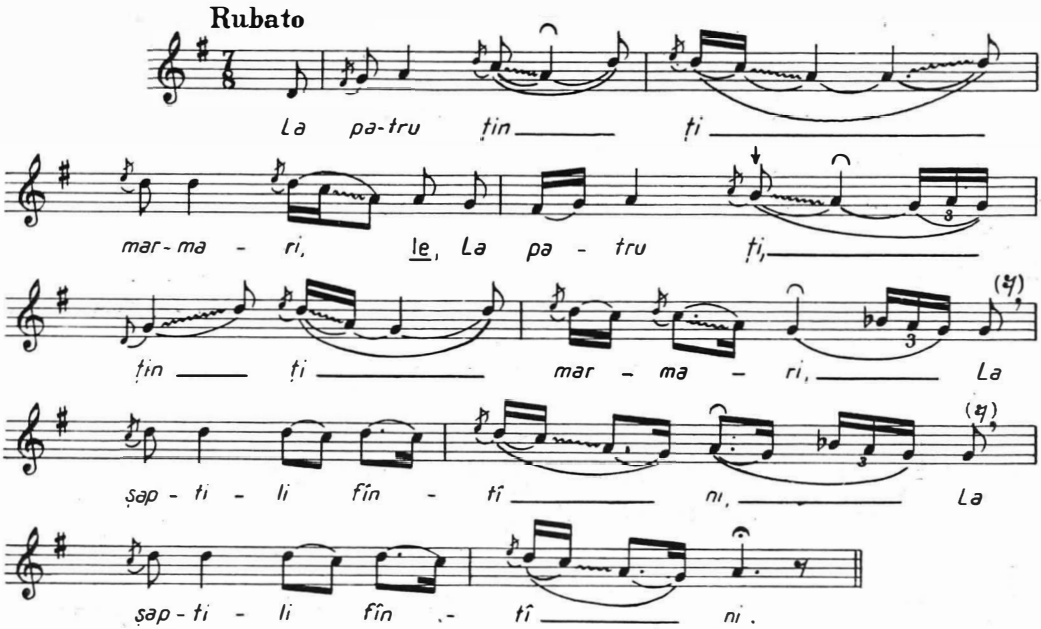
Şi pe mine sărmana nu mă dă.
— Ia zi-i lui frate-tu să mi te dea,
— Dar frate-meu turma de oi işi dă
Şi pe mine sărmana, nu mă dă.

Şi acesta ca şi cel precedent este un cîntec de nuntă pe care-l cîntă nuntaşii mirelui cînd merg spre casa miresii. Melodia este formată dintr-un singur rînd melodic, de patru măsuri, care se repetă.

Cules şi notat de *G. Marcu*,
Bucureşti, 1951.

Inf.: *Faniţa Papatănase* 39 ani
Apostol Papatănase 48 ani
Gheorghe Mangu 33 ani
Teodor Mangu 42 ani

LA PATRU-ŢINŢI MARMARI



La patru-ţinţi marmari, le
La patru-ţinţi marmari,
La şaptili fîntîni
La şaptili fîntîni.

Aclo iu-şi doarmi fiata mea
Singură şi-isusită.
— Ia scoală, scoală fiata mea
Ia scoală si-n'i ti spel'i,
Ci ia iu v'inŭ cuscril'i s-ti l'ia
Cuscril'i şi gambrolu.

La patru cinci marmore, le,
La patru cinci marmore,
La şapte fîntîni
La şapte fîntîni,

Acolo unde doarme fata mea
Singură şi logodită.
— Ia scoală, scoală fata mea,
Ia scoală să mi te speli,
Căci iată vin cuscrii să te ia
Cuscrii şi mirele.

Este tot un cîntec ritual de nuntă pe care îl cîntă nuntaşii miresii — în special femeile şi fetele — cînd îmbracă mireasa şi în clipa cînd trebuie să sosească nuntaşii mirelui s-o ia.

Dăm mai departe aceleaşi trei cîntece executate de către aceiaşi informatori, de data aceasta însă polifonic. Le vom analiza pe fiecare în parte. Menţionăm că la toate exemplele ce vom da, melodia propriu zisă se găseşte pe portativul I. Pe portativul II şi III sînt notate celelalte voci care apar în timpul execuţiei.

Culeş şi notat de *G. Marcu*,
Bucureşti, 1951.

CÎNDU FUDZI NUNLU

Andante

I
II
III
Stai lai__ nu - ne ş-as - tî__ sea - ră__
Stai lai__ nu - ne ş-as - tî__ sea - ră__
Stai lai__ nu - ne ş-as - tî sea - ră__
Cî va-ţ făcŭ ţinţi n'eli' tu su - lă.
Cî va-ţ făcŭ ţinţi n'eli' tu su - lă__
Cî va-ţ făcŭ ţinţi n'eli' tu su - lă.

Din notaţie se vede că interpreţii încep să cînte la unison despărţindu-se imediat la nota următoare. Cei de pe portativul al II-lea tind să cînte aproape tot timpul pe dominantă. Uneori se întîlnesc pe aceleaşi trepte cu cei de pe portativul I, însă de cele mai multe ori cîntă pe diferite trepte. Pe portativul al III-lea este notată melodia cîntată de cei cu voci grave. Ei cîntă tot timpul un bas ce se schimbă de pe fundamentală pe treapta a II-a, cu unele alunecări pe trapta a V-a inferioară. Toate vocile cîntă în acelaşi ritm pe melodii diferite, dînd naştere unor acorduri de secundă, terţă, cvartă şi cvintă. Cele mai multe alunecări — portamente — le face vocea I-a (melodia propriu zisă), iar vocea de pe portativul al II-lea alunecă şi ea odată la ultima măsură. La sfîrşitul fiecărei strofe, termină cu toţii la unison, cîntînd nota finală lung.

Să vedem cea de a doua melodie.

Cules şi notat de *G. Marcu*,
Bucureşti, 1951.

MOI ALBA MEA

Andante
I
II
III
Moi al - ba mea, O i s-bo
Moi al - ba mea, O i s-bo
Moi al - ba mea, O i s-bo
bo Moi al-ba mea ș-mu - ș a - ta mea.
bo Moi al-ba mea ș-mu - ș a - ta mea.
bo Moi al-ba mea ș-mu - ș a ta mea.

Ca şi la cîntecul precedent, cîntăreţii încep să cînte la unison şi imediat la nota următoare se desprind. Cei de pe portativul al II-lea, după ce cîntă la unison două măsuri la fel cu cei din portativul I, se desprind şi cîntă pe treapta a doua a fundamentalei, iar la sfîrşitul rîndului melodic termină alunecînd în coborîre de la treapta a doua la treapta a cincea inferioară (vezi ultimele două măsuri). Cei de pe portativul al III-lea au rolul de a ţine pedala. Ei cîntă tot timpul pe fundamentală, puţin pe treapta VI-a inferioară, făcînd o mică trecere, şi termină la sfîrşitul rîndului melodic pe treapta a V-a inferioară. Şi aici, cele trei voci cîntă melodii diferite — creînd acorduri interesante formate pe intervale de secundă, terţă, cvartă, cvintă, şi sextă — iar la sfîrşitul versului termină cu toţii la unison, pe fundamentală.

Iată şi cel de al treilea exemplu.

Cules şi notat de *G. Marcu*,
Bucureşti, 1951.

LA PATRU-ŢINŢI MARMARI

I
II
mar-ma ri, le, La pa-tru ți, ți-n - ți
mar-ma ri, le, La pa-tru ți, ți-n - ți
mar - ma - ri, La șap-ti - li fîn -
mar - ma - ri, La șap-ti - li fîn -
tî ni, La șap-ti - li fîn - tî ni.
tî - ni, La șap-ti - li fîn - tî - ni.

Exemplul de față este cîntat pe două voci. Melodia propriu zisă este mai ornamentată decît celelalte și cu dese portamente. Toate acestea sînt executate de către interpreți într-un ritm foarte viu. Vocea a II-a cîntă tot timpul pe fundamentală și pe treapta a II-a. Cele două grupuri încep să cînte la unison, iar la jumătatea a doua a primei măsuri se desprind. În decursul cîntatului cele două voci cîntă tot timpul două melodii, diferite, dînd naștere unor acorduri de secundă, terță, cvartă și cvintă. Se observă de asemenea, că cele două voci se întîlnesc la fiecare sfîrșit de rînd melodic pe aceeași treaptă, iar la sfîrșitul strofei termină cu toții la unison pe treapta a II-a a fundamentalei, cîntată lung.

Să vedem mai departe cum se prezintă polifonia aromînilor fîrșeroți.

Spre deosebire de polifonia cîntecelor prezentate mai înainte, aceea a aromînilor fîrșeroți este ordonată. La aceștia cîntatul în grup este generalizat și tradițional. Ei își iubesc cîntecul foarte mult și îl execută cu o pasiune adîncă, cu un desăvîrșit simț armonic, cu o rară măestrie și originalitate. Cum cîntă aromînii fîrșeroți ? Melodia cîntecului este susținută tot timpul de doi cîntăreți principali, pe care i-am putea numi soliști prim și secund, restul grupului acompaniindu-i. Cîntecul este început solo de cîntărețul principal, iar pe la jumătatea sau sfîrșitul primului vers — cîte odată chiar la începutul versului următor — intră și cîntărețul secund cu altă melodie. Odată cu el intră și restul grupului care acompaniază pe cei doi cîntăreți, susținînd isonul cu vocala *e*, pe tonică, în tot timpul cîntatului. Cei doi cîntăreți sînt aleși din grup, fiind întotdeauna cunoscuți ca buni interpreți. Între melodiile celor doi soliști apar intervale de secundă, terță, cvartă, cvintă, etc. De multe ori, ca să deie cîntecului executat efecte sonore mai reușite, ei se iau la întrecere să creeze sau să improvizeze motive melodice noi. De menționat că fiecare

început de vers este interpretat de cîntăreţul principal, iar la terminarea fiecărui rînd melodic un cuvînt sau două din vers sînt cîntate numai de cîntăreţul secund. Se observă de asemenea că el cîntă în întregime numai primele două rînduri melodice, restul, pînă la sfîrşitul cîntecului, le cîntă pe jumătate, adică prima jumătate din fiecare vers. La unele cîntece se întîmplă însă ca şi cîntăreţul principal să cînte pînă la sfîrşit, terminînd odată cu întregul grup. Sfîrşitul cîntecului se face pe tonică, unii dintre cei care au ţinut isonul alunecînd în jos pe vocala *e*, pînă la treapta a VI-a. Aceasta în semn de uşurare că s-a terminat cîntecul sau poate imitînd bîzoiu cimpoiului cînd se dezumflă.

Fîrşeroţii obişnuiesc şi ei să cînte antifonic. În acest caz fiecare dintre cele două grupuri are cîte doi solişti.

De obicei cîntecele polifonice fîrşerote sînt executate în tempo rubato. Spre o mai bună înţelegere a părţii melodice, la notarea acestora, am căutat să despărţim fiecare rînd melodic prin bara de măsură. În privinţa notării fiecărei voci separate, am folosit acelaşi sistem pentru toate exemplele: pe portativul I este notat solistul principal, pe portativul al II-lea solistul secund şi pe portativul al III-lea grupul care ţine isonul.

Dăm mai departe cîteva cîntece polifonice fîrşerote pe care le vom prezenta şi analiza pe rînd.

Mgt. 638 g.
Cules şi transcris de *G. Marcu*
Bucureşti 1955

Inf.: *Aristide Caramitru* sol. I 50 ani
Deciu Celea solist II 46 ani
Plus grup vocal patru persoane ison.

BIRBIĹIŬ

I
II
III
lu
Cîn - tai di dor - lu
a - li vru - ti
a, ia,
Cîn-tă lai bir - bi - liŭ, bir-bi - liŭ
li vru - ti
e, cîn
Cîn - tă lai bir-biliŭ i, Cîn-tă că
tă
lai bir biliŭ cîn tă
ți cînț e, Cîn-tă boa - țe
ți cînț mu-șa-tu
e, moi, di băr-ba-tu.

Birbil'iŭ ţi cîntai tu munti
Birbil'iŭ ţi cîntai tu munti,
— tai, more, tu munte
Cîntai di dorlu a li vruti
Cîntai di dorlu a, ia, *li vruti,*
Cîntă, lai birbil'iŭ, birbil'iŭ
E, *cîntă*
Cîntă lai birbil'ŭ cîntă
Cîntă că ţi cînţ muşatŭ
Cîntă, boaţe, e, moi, *di bărbatŭ.*

Privighetoare ce cîntai pe munte
Privighetoare ce cîntai pe munte
— tai, măi, pe munte
Cîntai de dorul mîndrei
Cîntai de dorul, ia, *mîndrei*
Cîntă privighetoare, privighetoare
E, *cîntă,*
Cîntă măi privighetoare, cîntă
Cîntă căci cînţi frumos
Cîntă, glas (voce) e, *măi, de bărbat.*

Birbil'iŭ si-asparsi chirolu
Tini tut ma-ţ plînitzi caimolu,
Ti-ncl'isi neaua tu munti
Tini capidanu di frunti.

Privighetoare s-a stricat vremea
Tu, însă, tot îi plîngi durerea
Te-a închis zăpada-n munte
Tu capidan (haiduc) de frunte.

După cum se vede, este un cîntec liric. Începe să cînte solistul principal, iar la jumătatea rîndului al doilea melodic intră solistul secund care « l'i tal'e boaţea » — care îi taie vocea — cum spun fîrşeroţii. Odată cu acesta din urmă intră şi restul grupului care ţine isonul. Cîntăreţul principal cîntă melodia rar şi foarte liber, brodînd-o în decursul execuţiei cu multe apogiaturi şi dese alunecări pe diferite intervale. Cîntăreţul secund, după cum se vede din notaţie, începe să cînte cam de la jumătatea versului, cu silaba a doua a cuvîntului « cîntai ».

Ex.a

Celelalte rînduri melodice ale cîntecului sînt începute, de asemenea, de la jumătatea lor. Urmărind melodia cîntăreţului secund, se constată că este foarte mult ornamentată şi cu nelipsitele alunecări pe diferite intervale. Tot la această melodie se observă că solistul întrebuinţează foarte multe interjecţii. Pe acestea le-am subliniat în notaţie. Introducerea lor se face pentru completarea unor adausuri melodice pe care le crează, de multe ori, în timpul cîntatului.

Isonul pe care îl susţine grupul care acompaniază pe cei doi solişti începe odată cu solistul secund, fiind ţinut tot timpul cu vocala *e* pe tonică pînă la sfîrşitul cîntecului.

Aruncîndu-ne privirea pe întreaga notaţie, vedem că în cuprinsul ei apar diferite acorduri perfecte şi disonante. Dintre acestea cele mai caracteristice acorduri din punct de vedere armonic, specifice polifoniei populare aromîne, sînt cele disonante. Iată un fragment din cîntecul de mai sus în care se văd clar asemenea acorduri. (Ex. a)

La sfîrşitul cîntecului, cei din grupul care ţine isonul, toţi sau numai o parte din ei alunecă cu vocala *e* pînă la treapta a VI-a inferioară.

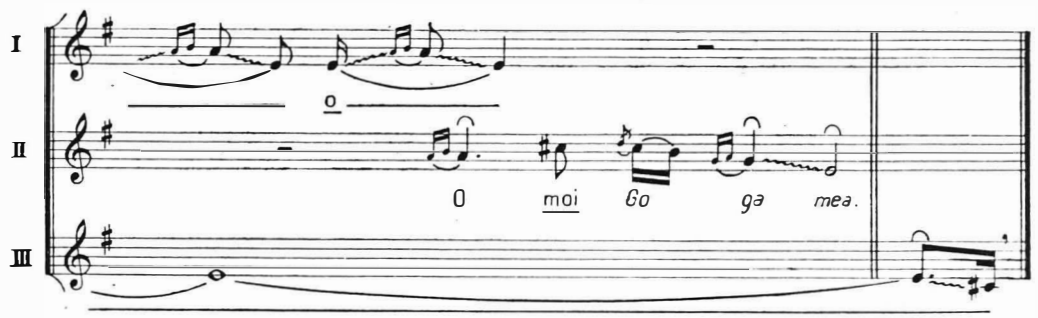
Să vedem alt exemplu:
Mgt. 368 d.
Cules şi transcris de *G. Marcu*
Bucureşti 1955

Inf.: *Aristide Caramitru* sol. I 50 ani
Deciu Celea solist II 46 ani
Plus grup vocal 4 persoane ison.

CÎNTICLU ALI GOGÎ

Rubato

Solist I (Principal)
Solist II (Secund)
III– Grup vocal (ison)
Ai-di pi la trei-li, mo - re, ai - di, moi, mar - mu - re O
I
II
III
O
Ai - di, dur - nia Go-ga, moi,
E Go gă
E
sub uar-bo - re
ui Go - gă
Ai, tu uar-bo re
Go, moi, Go-ga mea
Ai - di, căn - da maș dur - nia, Căn - da-ș zur - zu - lea O
- da-ș zur - zu - lea



Aidi pi la treili, more,
Aidi moi *marmore*, o, o,
E, *Gogă*,
Ai *durn'ia Goga*, moi
Sub uarbore, ui *Gogă*
Go, moi *Goga mea.*
Aidi *cănda ma ş-durn'ia*
Cănda ş-zurzulea, o, o,
O, moi *Goga mea.*
Aide-n v'isŭ videa
Corba cînda s-mîrta,
— Aide, *scoală Gogă, scoală*
fiata mea
Aidi cî v'inŭ cuscrili ca să-n'i ti l'ia
— Alasă-mi dado, nu mi cîrtea,
'Nchisea n'ica ca si-u l'ea
Cu şcreta dî paia mea.

Aida *pe la treile*, măi
Aida, *măi marmore*, o, o,
E, *Gogă*,
Hai dormea Goga, măi
Sub arbore, vai *Gogă*
Go, măi *Goga mea.*
Aida *parcă-şi dormea*
Parcă-ş huzurea, o, o,
O măi *Goga mea.*
Aida în vis vedea
Sărmana parcă se mărita
— Aida, *scoală Gogă, scoală*
fata mea
Aida, *că vin cuscrii ca să mi te ia,*
— Lasă-mă mamă nu mă necăji,
Pregăteşte mica (soră) ca s-o ia
Cu nefericita zestrea mea.

Este un cîntec liric care pare a avea o legătură cu ritualul de nuntă. În conţinutul textului se vorbeşte de nefericita dragoste a fetei Goga, care, adormind sub un arbore, visează că se mărită.

Din notaţie se vede că grupul de cîntăreţi întrebuinţează acelaşi sistem ca şi la cîntecul precedent. În timpul execuţiei, între diferitele părţi iau naştere acorduri consonante şi dizonante. Părţile interesante din punct de vedere armonic sînt acelea în care interpretul principal cîntă vocala *o*, pe diferite trepte alunecate şi legate, pornind de la treapta a VII-a inferioară pînă la treapta a IV-a şi oprindu-se apoi pe tonică, în timp ce solistul secund cîntă melismatic, axat pe treapta a III-a, ultimul cuvînt din refren, precedat de interjecţie, ca: « *e* Gogă » sau « *o, moi* Goga mea ».

Ex. b

Exemplul acestui fragment ne ilustrează cît se poate de clar libertatea de interpretare ce și-o ia fiecare parte, ca și acordurile de cvartă care se văd din loc în loc.

Cîntecul se termină pe tonică, cîntată lung și sfîrșește cu nelipsita alunecare a unora din grup pe vocala *e* pînă la treapta a VI-a inferioară.

Mgt. 638 c
Cules și transcris de *G. Marcu*
București, 1955

Inf.: *Aristide Caramitru* solist I 50 ani
Deciu Celea solist II 46 ani
Plus grup vocal, 4 persoane ison.

CÎNTICLU AL COLE

— Lai Cole di sub aluno,
o-u, o-u, o-u, o-u, o-u,
Aidi, moi, *lăi Cole, o lăi Cole,*
V'inŭ-ncoa sburîm deadun,
o-u, o-u, o-u, o-u, o-u,
Lai Cole, e, *sburîm deaduno.*

— Aşteaptă ma s-vrei năhiamă
C-agărşei cărligu-ndzeană
— V'inŭ-ncoa mea adrăm altu,
— C-aţelŭ ma, nu s-faţi altu
Cî ira di gorţu uscatŭ
— V'inu-ncoa mea adrăm altu
Di agreaua ma muşatŭ.

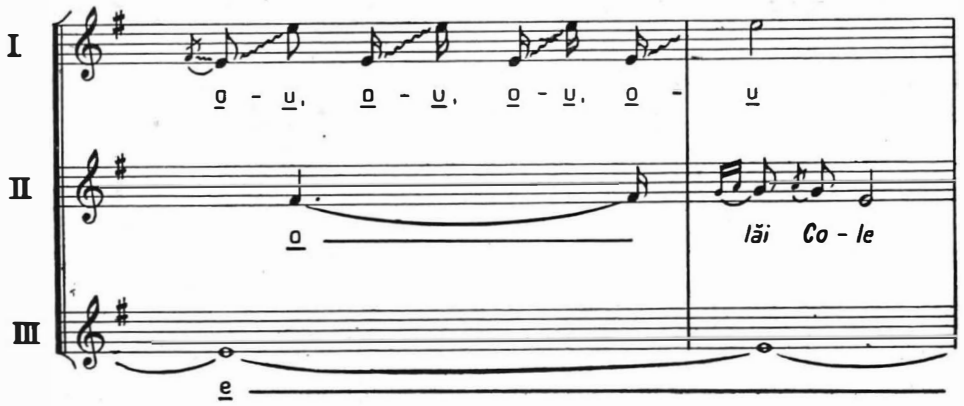
— Măi Cole de sub alun,
o-u, o-u, o-u, o-u, o-u,
Aida măi *Cole, o Cole,*
Vino aici să vorbim împreună,
o-u, o-u, o-u, o-u, o-u,
Măi Cole, e, *să vorbim împreună.*

— Aşteaptă dacă vrei puţin
Căci am uitat cîrligul sus pe deal,
— Vino-ncoace că facem altul
— Ca acela nu se mai face altul
Că era de păr uscat,
— Vino-ncoace că facem altul
De arbore mai frumos.

În acest cîntec este vorba de conversaţia dintre doi păstori, aşezaţi departe unul de altul pe două dealuri. Unul din ei chiamă pe celălalt să vină să stea de vorbă. Acesta îi răspunde însă că nu poate să vină, fiindcă şi-a pierdut «cîrligul» — ciomagul — cu care păzeşte oile.

Din notaţie se vede cum cîntăreţul principal cîntă singur întregul prim rînd melodic, cîntăreţul secund şi cu grupul care ţine isonul intrînd odată cu începerea rîndului al doilea melodic. Aci vocile cîntă pe interval de terţă mică. În timp ce cîntăreţul principal cheamă cîntînd interjecţiile *o-u* pe interval de octavă, cîntăreţul secund îi completează chemarea cîntînd cuvintele «*o lai Cole*». Partea aceasta este cea mai interesantă din punct de vedere armonic: în timp ce cîntăreţul principal cîntă pe interval de octavă, cîntăreţul secund cîntă pe treapta a doua a fundamentalei, iar grupul cu isonul pe fundamentală, creîndu-se astfel un acord disonant. La sfîrşit disonanţa este rezolvată pe un acord perfect. (Ex. c)

Ex.c



Dacă urmărim notaţia şi la restul rîndurilor melodice a celor trei voci, constatăm că se ntîmplă aproape acelaşi lucru pînă la terminarea cîntecului, nelipsind bineînţeles la sfîrşit alunecarea specifică cu vocala *e* pînă la treapta a VI-a inferioară.

În exemplul muzical care urmează,

Mgt. 638 e.
Cules şi transcris de *G. Marcu*
Bucureşti 1955.

Inf.: *Gheorghe Celea* solist I 75 ani
Leolea Vanghele solist II 42 ani
Plus grup vocal 4 persoane ison.

LILICE GALBENĂ

Andante

Solist I (Principal)
Solist II (Secund)
III – Grup vocal(ison)
Ti - ni mo-re,cu so - frî, so - frîn-ţea-ua la, io,moi,
-so-frîn-ţea-ua la, io,moi,
E
I
II
III
li - li, li-li - ce gal - be - nă Ai-di mul - tu, moi, te-a
li - li, li-li - ce gal - be - nă
e

I
II
III
veam, te-a-veam tu siv - da, io, moi, li - li, li - li - ce gal - be -
te-a-veam tu siv - da, io, moi, li - li, li - li - ce gal - be - nă
e
nă, mo - re, li - li, li - li, tran - da - fi - lă.
re, li - li, li - li tran - da - fi - lă.

Tini, more, *cu sofrî*,
Sofrînțeaua laia, moi,
Lili, *lilice galbenă*,
Aidi *multu*, moi, *te-aveam*
Te-aveam tu sivdaie, moi,
Lili, *lilice galbenă*, more,
Lili, *lili*, *trandafilă*.

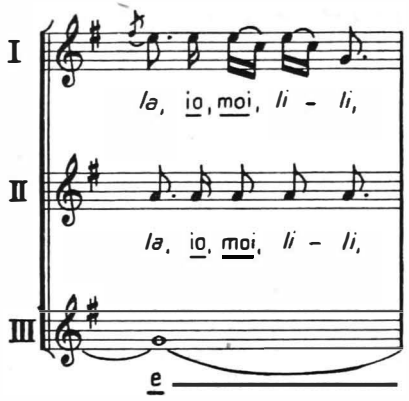
Tu, măi *cu sprîncene*
Sprînceana neagră, măi,
Floa, *floare galbenă*,
Aida, *mult*, măi, *te-aveam*
Te aveam în vrere, măi
Floa, *floare galbenă*, măi,
Floa, *floa*, *trandafir*.

Cîndu-ți bigai șamia di gușe
Ma ț-pîreai ca-nî lîndărușe,
Cîndu-ți bigai chiușteca di-ninti
Cum s-alcea gionl'i di minti,
Cîndu-ț bigai băru di-asimi
Giunduiau gionl'i pi tini.

Cînd îți puneai batista pe git
Păreai ca o rîndunea,
Cînd îți puneai paftaua înainte (pe piept)
Se tulburau flăcăii la minte,
Cînd îți puneai brîul de argint,
Jinduiau flăcăii la tine.

solistul principal începe cîntecul singur, iar înainte de sfîrșitul primului rînd melodic intră și cîntărețul secund împreună cu grupul care ține isonul. Cele trei voci cîntă pe diferite trepte, între secundă și octavă, dîndu-se naștere, de cele mai multe ori, unor acorduri disonante, după cum se vede din fragmentele pe care le dăm.

Ex.d



sau:

Ex.e

Cînd soliştii interpretează unele părţi ale cîntecului împreună — pe melodii diferite, bine-înţeles — atunci ei cîntă pe aceiaşi timpi, aceleaşi silabe şi cuvinte, precum şi aceleaşi interjecţii. De data aceasta, cîntăreţul principal cîntă tot timpul, nefăcînd nici o suspensie la nici un rînd melodic şi terminînd la sfîrşitul cîntecului cu tot grupul. La urmă, cîţiva alunecă şi aici cu vocala *e* pînă la treapta a VI-a inferioară.

Mai dăm încă un exemplu.

Mgt. 638 b
Cules şi transcris de *G. Marcu*
Bucureşti, 1955

Inf.: *Aristide Caramitru* solist. I 50 ani
Deciu Celea solist II 46 ani
Plus grup vocal 4 persoane ison.

TUNCA

I
II
III
Ai - di, moi, Tun - ca mea Ai - di, fă - ră bărŭ, mo —
Ai - di, moi, Tun - ca mea
re, fă - ră cu - ra - uă Tu, moi, Tun - ca mea
re, fă - ră cu - ra - uă Tu, mo - re, Tun - ca mea
Gea, moi, gea - na mea Ai - di, moi, Tun - ca mea.
Gea, mo - re, gea - na mea Ai - di, moi, Tun - ca mea.

Aidi-*nchisi Tunca*
Tunca, moi, *tu Mureauă*
Tu, more, *Tunca mea*
Gea, more, *geana mea*
Aidi, moi, *Tunca mea*,
Aidi, *fără bărŭ*, *more*, *fără curauă*
Tu, moi, *Tunca mea*,
Gea, moi, *geana mea*
Aidi, moi, *Tunca mea.*
Aidi, *cu lailu ficiorŭ tu pudiauă*
S-dusi la dispoti Curceauă,
Aidi, *Tunca mea*, moi, *Tunca-li dadi*

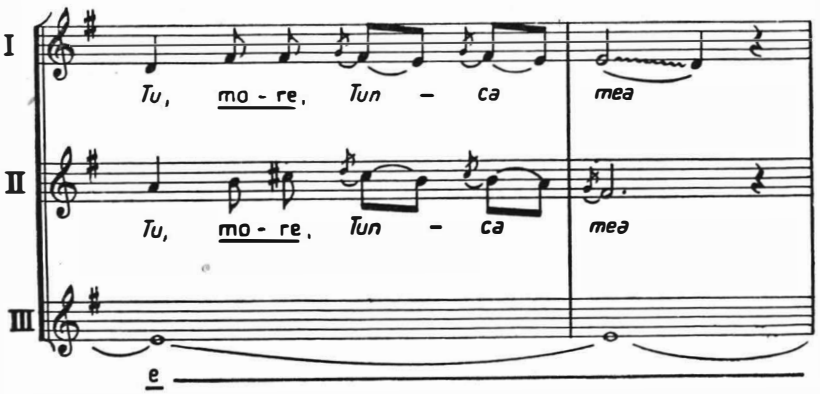
Aida, *a pornit Tunca*
Tunca, măi, *spre Murea*
Tu, măi, *Tunca mea*
Dra, măi, *draga mea*
Aida, *măi Tunca mea*,
Aida, *fără briu*, măi, *fără curea*
Tu-măi, *Tunca mea*
Dra, măi, *draga mea*
Aida, măi, *Tunca mea.*
Aida, cu sărmanul băiat în poală
S-a dus la mitropolitul din Corcea,
Aida, *Tunca mea*, măi, *Tunca* lu mama

S-dusi la dispoti Berati,
Aidi, Tunca mea, Tunca-li teti
S-dusi la dispoti Părmeti.

S-a dus la mitropolitul din Barati,
Aidi *Tunca mea, Tunca lu mătuşa,*
S-a dus la mitropolitul din Părmeti.

Este un cîntec care satirizează purtarea unei fete şi este executat pe acelaşi sistem ca şi celelalte cîntece polifonice fîrşerote, dar cîntat mai mişcat. Din notaţie se vede cum cîntăreţul principal începe singur, iar la măsura a III-a intră şi cîntăreţul secund. Pe a doua jumătate a acestei măsuri intră şi grupul care ţine isonul. În decursul cîntatului, între cele trei părţi iau naştere diferite acorduri dintre care cele mai multe şi mai interesante în acelaşi timp, sînt cele disonante, ca (Ex. g şi f)

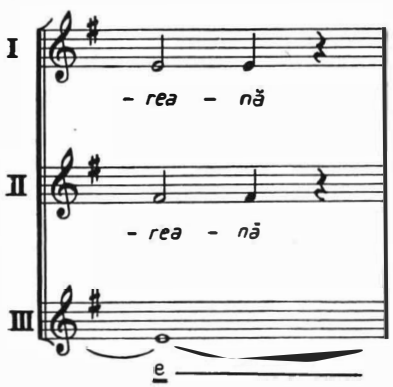
Ex.g



sau:

Ca şi la cîntecul precedent, cei doi cîntăreţi intonează aceleaşi cuvinte şi interjecţii pe aceiaşi timpi. La sfîrşitul cîntecului, termină cu toţii împreună pe fundamentală, cîntată lung, cu acelaşi final ca şi la celelalte exemple arătate mai înainte

Ex.f



Aruncînd o privire generală asupra celor expuse pînă aici, putem trage următoarea concluzie: cîntatul în grup la aromîni dă, fără îndoială, naştere unor polifonii foarte interesante care, deşi ca specific şi stil se aseamănă în linii generale, totuşi diferă între ele.

În prezentarea noastră, nu am insistat prea mult la analizarea acestor sisteme, menţionăm totuşi că în cuprinsul lor mai există şi alte « subsisteme» sau variante a căror cercetare este în curs şi pe care le vom prezenta într-un studiu mai amplu asupra cîntecelor polifonice aromîne.

Obiceiul aromînilor de a cînta în grup, omofonic, şi mai ales polifonic, constituie pentru cercetătorii de specialitate, ca şi pentru compozitori, o problemă interesantă care va trebui să-i preocupe în mod deosebit. Subliniem acest lucru cu atît mai mult, cu cît la noi în ţară nu există, din cîte ştim pînă în prezent, o polifonie atît de dezvoltată ca cea a aromînilor. De sigur că există un rudiment de polifonie şi la romîni, însă nu a fost cercetat suficient pînă în prezent. S-ar putea ca cercetarea acestei polifonii rudimentare romîneşti şi compararea ei cu

polifonia aromînă să ducă la unele concluzii interesante, cum ar fi existenţa unei aceleeaşi polifonii la întregul popor romîn.

Vom încerca să arătăm, într-un studiu viitor, care au fost cauzele care au dus la dezvoltarea polifoniei aromînilor şi în ce măsură această evoluţie se datoreşte unei influenţe străine.

АРМЫНСКИЕ[1] ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

Многочисленные песни и плясовые наигрыши армынского населения Румынии были собраны и исследованы в Институте Фольклора.

Результат исследования показал, что армыны (особенно старшее поколение) как в городах, так и в селах сохранили свои обычаи и традиции, унаследованные от предков.

Что касается их народной музыки, то армыны почти все свои песни поют группами — в унисон или полифонически.

В групповом пении армын различаются две исполнительские манеры, представляющие собоїї два типа полифонии. Прежде чем перейти к краткому анализу последних, автор рассказывает о некоторых особенностях народной песенности у армын. Как плясовые, так и песенные мелодии исполняются антифонно. Это дает поющим группам возможность отдохнуть и в то же время соревноваться в мастерстве исполнения.

У армын не бывает распевания стихов в форме выкриков (как в румынских плясках). Почти во всех жанрах армынских народных песен стихи дополняются междометиями, которые служат возгласами или же дополнениями там, где стихотворная строка короче мелодической. Для этой же цели иногда выпевается только половина слова, которое затем повторяется полностью.

Другой особенностью армынской народной песни является частое соскальзывание (портаменто) на различные интервалы, как у волынки.

Возвращаясь к двум типам полифонии, автор дает следующее объяснение:

Первый — самый распространенный тип встречается у армын, выходцев из Греции, Болгарии и Югославии. При этой системе группового пения одноголосная песня может исполняться также двух- или трехголосно.

Например, в ходе исполнения большинство группы поет главную мелодию песни, в то время как остальные подголашивают. Некоторые из них выпевают бурдонный звук на тонике или на второй ступени, а остальные поют мелодию на терцию, кварту или квинту выше основного напева. К концу строфы, а иногда даже музыкальной фразы, все поют в унисон. Двух- или трехголосное исполнение зависит от состава певческой группы и от одаренности ее участников.

Такое пение можно назвать *стихийной полифонией*, ибо при всей своей традиционности оно отличается чрезвычайно рудиментарной организованностью. В примерах 1, 2 и 3 показаны песни, исполненные в унисон группой певцов из области Пинда (Греческая Македония). В примерах 4, 5 и 6 те же песни распеты, на этот раз полифонически, той же группой.

Для нотации примеров 4, 5 и 6 использована одна и та же система: на первом нотоносце записана главная мелодия, а на втором и третьем — подголоски, возникающие в процессе пения.

Вторая система группового пения встречается у армын-фырширотов (уроженцев Албании и северо-западной Греции). В отличие от полифонии вышеописанных песен, на этот раз мы имеем дело с вполне упорядоченной полифонией. У армын-фырширотов групповое полифоническое пение является всеобщим и традиционным явлением.

Главный напев исполняется двумя солистами, которых можно назвать первым и вторым запевалой; остальная группа сопровождает. Начинает первый запевала, а к середине или концу первой стиховой строчки вступает второй запевала с другим напевом. Одновременно с ним вступает и остальная группа, выдерживающая все время педаль на тонике, на гласной «е». К концу песни вся или часть сопровождаю-

[1] Армыны — македонцы, проживающие в Румынии.

щей группы соскальзывает, на той же гласной «е», до нижней шестой ступени. Это либо означает облегчение, что окончилась песня, либо имитирует выдыхающийся бурдон волынки. Во время пения между тремя голосами возникают интервалы. Из них самыми интересными с точки зрения гармонии являются диссонирующие, которые, кстати сказать, преобладают.

Для нотации примеров была использована та же система: на первом нотоносце записана партия первого запевалы, на втором — партия второго, а на третьем — партия сопровождающей группы (примеры 7, 8, 9, 10 и 11).

Подводя итоги, автор пишет, что групповое пение у армын дает, без сомнения, очень интересные полифонические формы, которые, при всей самобытности и общности стиля, все же очень отличаются одни от других.

Автор поставил себе задачей дать в последующей работе на эту тему более глубокий анализ вышеуказанных двух полифонических стилей и осветить вопрос о том, какие внешние влияния вызвали эту эволюцию.

THE AROUMANIAN POLYPHONIC SONGS

The Bucharest Folklore Institute carried out several field investigations and collecting expeditions among the Aroumanians (Roumanians of Macedonia), settled in our country.

The research work revealed that the Aroumanians living in villages as well as those dwelling in towns — and among the latter particularly the elder people — have preserved most of their ancient customs and beliefs brought with them from Macedonia.

In analysing their folk music, the author points out that the Aroumanians sing almost all their songs in a group, either homo= or polyphonically.

A minute study of this group-singing indicates two distinctive interpretations, representing two types of polyphony. Before engaging in the brief analysis of these two types, the author describes the main features of the Aroumanian folk song.

Antiphonic singing is one of the main characteristics of the manner in which the Aroumanian songs are performed. Both, dance tunes and lyrical songs proper, are sung antiphonicaly. This system allows the groups to rest their voices and at the same time to compete each other in a more artistic interpretation.

The Aroumanians do not introduce improvisatorial calls into their songs. The verses of nearly all genres of Aroumanian folk songs are only accompanied by interjections which are sometimes mere chanted exclamations. Most of the time, however, the singers employ them only to complete some missing syllables, when the melodic line is longer than the verse line. For the same reason, they sometimes repeat the first syllable of some of the words.

Another interesting feature of the Aroumanian folk songs is the frequent slidings — portamentos — on various intervals, similar to those produced by the bag-pipe.

As mentioned above, the two systems of group-singing distinguish two polyphonic types. One — the most widespread — is the type peculiar to the Aroumanians originating from Greece, Bulgaria and Yougoslavia. The same song which is generally performed in a homophonic manner is sometimes also executed in a polyphonic manner with two or three voices. Thus, during the performance of the song, the majority of the group sustains the melody, whilst the others stray from the tune, singing counter-melodies. Some of these sing a drone bass, which changes on reaching the fundamental note or the second step, while others sing with a third, a fourth or a fifth above the melody proper. At the end of the verse couplet — at times even at the end of the melodic phrase — all the singers conclude the song at the same pitch. The execution of a song with two or three voices depends upon the composition of the group or on the artistic feeling of its members.

This manner of singing might be called *spontaneous polyphony*, due to the fact that, though traditional, it has only a rudimentary organisation. To illustrate these assertions a few examples are given. The songs 1, 2 and 3 are performed in unison by a group of informants originating from Greek-Macedonia, Pindus region. The songs 4, 5 and 6 illustrate the same songs executed polyphonically by the same informants.

The above description, with the illustrating examples and their analysis, proves that this type of polyphony is created every time a performing group contains singers endowed with a real artistic talent.

As regards the musical notation of the songs 4, 5 and 6, the author adopted the following system: staff I gives the tune proper, while staff II and III indicate the voices appearing during its execution.

The second system of group-singing is applied by the *Firseroti* Aroumanians, originating from Albania and north-western Greece. Unlike the spontaneous polyphony of the above mentioned songs, the polyphony of the *Firseroti* Aroumanians is determined. Polyphonic group-singing is a generalized tradition of the *Firseroti*.

How do the *Firseroti* Aroumanians sing?

The tune of the song is permanently maintained by two chief singers — who might be called first and second soloists — whilst other members of the group accompany them. The first soloist begins the song; at the middle or at the end of the first verse, the second soloist comes in with a new tune. He is followed by the whole group that accompany the two singers, with the vowel *a* sung as a drone on the tonic note during the whole song. At the conclusion of the song, all or part of the singers, who have been humming the drone, slide down with the vowel *a* till they reach the seventh lower degree. The sound is supposed to be a sigh of relief that the song is over or an imitation of the escape of air out of a deflated bag-pipe.

During the execution of the song, various intervals occur between the three voice parts, among which the most interesting are the dissonant intervals, which predominate.

In all the examples of this polyphonic type, each voice has been set down separately: staff I gives the part of the chief soloist, staff II the part of the second soloist and staff III the part of the group which hums the drone. The examples 7, 8, 9, 10 and 11 illustrate the polyphonic type of the *Firseroti* Aroumanian songs.

In conclusion, the author observes that the Aroumanian manner of group-singing produces very interesting polyphonies, which, though similar in nature and style, are however distinctly different from each other.

In a future survey, the author will present a more comprehensive analysis of the two polyphonic types, insisting upon the reasons which have led to the development of polyphony among the Aroumanian population, and the existence of any eventual foreign influence.

FUNCŢIUNEA SOCIALĂ A CÎNTECULUI BĂTRÎNESC BALADA LUI VARTICI

ANTON BALOTĂ

În culegerea de poezii populare publicată de *Alexandru Vasiliu*[1], cuprinzînd texte din *Tătăraşii Sucevei*, apare şi o baladă intitulată bizar *Nourel şi Calapod paharnicul* (I)[2].

Anecdotica baladei se bazează pe o dublă poveste de dragoste, în care, în contrast cu primitivitatea artistică a formei înregistrate, se găsesc cîteva elemente de limbă ce aparţin unei terminologii evocînd un alt mediu social, în afara celui folcloric al circulaţiei sale moderne, *paharnic*, *armaş*, etc.

Deşi indicaţiile eventuale ale acestor termeni pot fi infirmate de apariţia alături de ei a unor barbarisme lexicale, evident moderne, aparţinînd numai aparent aceleiaşi categorii sociale, ca *vodeasă*, totuşi o adiere de frumos, un nume — *Nourel* — cu vechile sale răsunete, aşează de la simpla lectură această baladă peste nivelul şi nerealizarea artistică a formei înregistrate.

Sîntem în faţa unei poezii, ce are anecdotic numeroase forme înrudite cu textele altor culegeri, care prezintă alături de filonul fabulaţiei, multiple şi variate interferenţe cu motive literare sau anecdote poetice secundare, păstrîndu-se legăturile dintre ele prin tipul eroinei — *femeia fatală* — ca şi prin numele ce i se dă în mod unanim: *Doamna Ileana.*

Imprudentul Nourel îşi strigă prin tîrg dragostea ce poartă Doamnei Ileana şi chiar şi biruinţa ei. Firească şi fatală, răzbunarea Domnului urmează, dar uciderea lui Nourel atrage şi sinuciderea Doamnei. Episodul se încheie exprimînd mîhnirea voievodului şi mustrările ce aduce boierilor ce îi descoperiseră adevărul. În cel de al doilea episod Domnul este trezit din somn de duioşia unui cîntec de fluier. Cercetarea situaţiei dă la lumină dragostea fiicei sale cu Paharnicul Calapod. Acesta scapă însă de osînda domnească prin măiestria cîntecului său. Domnul înduioşat uneşte pe cei doi îndrăgostiţi (I).

O tragică poveste de dragoste, pe care, desigur, în urma degradării fabulaţiei originale, s-a împletit, parazitar, prin efectele înrudirei subiective, o a doua anecdotică, aceea a lui *Calapod paharnicul*, ce constituie o altă tradiţie poetică, avînd circulaţie independentă[3].

Privită strict exterior şi formal, balada ar putea fi considerată ca o formă literară pur folclorică, ce ar fi adoptat pentru înzestrarea eroilor săi cu prestigiul social, o terminologie socială boierească.

Ne aflăm totuşi, cu toate înfăţişările formale ale acestei versiuni, redusă ca aspecte exterioare şi reţinută în circulaţie numai din cauza situaţiilor epice, precum şi din cauza eternului omenesc

---

[1] v. *Cîntece, urături şi bocete de ale poporului*, Buc. 1909.
[2] Cifrele romane trimit la indicaţiile bibliografiei finale.
[3] v. S. Fl. Marian, *Poezii populare romîne*, I, Cernăuţi 1873, 60.

cuprins în versurile sale, în fața unei producții poetice, ce a avut inițial un alt conținut epic, oglindind fapte și evenimente ce aparțin unui alt mediu social.

Dacă pentru această afirmație nu pledează imediat identificări de fapte sau situații istorice, vorbește în schimb, o unică valoare documentară, singura pe care a putut-o reține versurile acestei balade pe baza unei bogate și străvechi tradiții poetice. Această valoare este exprimată prin numele lui *Nourel*.

Acest nume trebuie să fi fost profund semnificativ și plin de amintiri în regiunea *Sucevei*, de vreme ce el a stăruit în versurile acestei tradiții poetice numai și tocmai aci, în această versiune a cîntecului *Doamnei Ileana*, înregistrată în preajma vechei cetăți de scaun a Moldovei.

Nu cunoaștem semnificația ce o va fi avut acest *Nourel* în anecdotica originară a acestei tradiții poetice și desigur nu o vom putea afla niciodată, numele său, însă, coroborat cu tipul uman pe care îl acoperă — cuceritor de femei ce aleargă ziua în amiaza mare prin tîrg strigîndu-și biruința unei dragoste vinovate — sugerează un raport organic și genetic al anecdotei cu acel boier *Nour*, tînărul tovarăș de petreceri și desfrînare al lui *Iliaș Rareș* (1546—1551), prietenul ce va deveni cel mai apropiat sfetnic al nevrednicului fiu al lui *Petru Rareș*, după ce acesta va săvîrși crima poetizată tocmai în forma originară a tradiției poetice a *Doamnei Ileana*.

Sîntem deci în fața unui nume ce sugerează localizarea în timp și spațiu a tradiției *Doamnei Ileana*.

Este neîndoielnic că formal și la prima vedere această afirmație poate fi considerată ca aprioric și nejustificată, fiind lipsită, dar numai în aparență, de alt probatoriu în afara sugestiilor egate de numele lui *Nourel*.

O asemenea obiecțiune ar putea avea valoare numai dacă anecdotica primului episod al baladei ce am analizat, ar fi izolată în circulația folclorică romînă.

Deși personalitatea *Doamnei Ileana*, ce formează cheia descifrării istoricității acestei tradiții poetice nu poate fi istoric recunoscută în datele anecdotice ale unui mare grup de cîntece, în care numele său acoperind tipul femeii fatale părînd să fi fost utilizat numai pentru a se da fabulației prestigiu social, totuși sugestiile pe care le reflectă amintirile lui *Nourel* asupra identității sale istorice, sînt puternic susținute de dovezile pe care ni le oferă un alt grup de balade, la a căror analiză trecem.

Culegerea de versuri populare a lui *N. Păsculescu* [4] cuprinde un cîntec al *Doamnei Ileana* (V) înregistrat în Romanați.

După o petrecere, Doamna Ileana mărturisește finului ei, Vartici, dragostea ce-i poartă. Speriat, finul încearcă să scape de păcat, pretextînd că trebuie să schimbe hainele de « vineție » ce purta, cu cele de « curvie ». Și așa boierul își i-a lumea în cap de spaima păcatului voit de naș, dar este căutat, găsit și adormit cu farmece și buruieni, de Doamnă. După nunta făcută în puterea somnului, la redeșteptare, Vartici se sinucide și lîngă el Doamna Ileana face la fel (V).

Importanța acestei versiuni, în care apar de altfel, după cum se va vedea și personajele autentice — *Doamna Ileana* și *boierul Vartici*, — stă în aceea că versurile sale conservă o mărturie, indirectă, dar categorică, a originii sociale a acestei tradiții poetice.

Într-adevăr versurile:

să lepăd țoalele de vineție
să iau țoale de curvie [5],

documentează, cu toată sărăcia lor artistică originile feudale ale anecdotei inițiale. Și aceasta nu pentru că un creator poetic pur folcloric nu și-ar fi putut îmbrăca eroul în stofă venețiană, ci mai ales pentru că se subliniază, într-o mentalitate cavalerească, abil exprimată prin motivul schimbării hainelor, faptul, că împlinind grozăvia cerută de *Doamna Ileana*, eroul se situa în afara ținutei cavalerești, de care ar fi trebuit să se despartă, dacă s-ar fi supus tentației nașei sale.

[4] v. *Literatură populară romînească*, Buc. 1910.
[5] v. V, vers. 67/8.

Păşim acum la analiza unei ultime versiuni a acestei tradiţii poetice, ce se află, din punct de vedere anecdotic, mult mai aproape ca precedenta de ceea ce a fost desigur fabulaţia în forma sa originară. Citãm de astă dată din volumul de *Balade* publicat de *C. N. Mateescu* la Vălenii de Munte în anul 1909, o baladă înregistrată în *Argeş* (II).

Doamna Ileana, profitînd de plecarea soţului ei la vînătoare, încearcă să ademenească dragostea finului ei din botez, boierul Vartici, sfetnic al Domnului. Îngrozit finul se îndepărtează, părăseşte casă, nevastă şi copii şi ia drumul pribegiei. Minioasă şi inveninată, Doamna, spre a se răzbuna, pîrăşte pe boier Domnului, soţul ei, acuzînu-l că ar fi încercat să o siluiască. Bărbatul crezînd-o, prinde pe boierul fugar şi pune de-l taie, respingînd rugile fierbinţi ale finei sale, soţia boierului. Aceasta se sinucide apoi lîngă trupul nedreptăţitului său soţ. Din mormintele lor cresc apoi doi trandafiri roşii « învîlcinaţi » (II).

Anecdotica acestei tradiţii poetice, ce ne este cunoscută în şase variante publicate [6], solidare cu cele ce am analizat, este structural legată, prin cadrul său literar, de istoria biblică a *nevestei lui Putifar.*

Iosif, rob în casa egipteanului Putifar, al cărui om de încredere ajunge prin cinste şi pricepere, este caracterizat fizic prin frumuseţea sa bărbătească, iar moral, prin cinstea şi credinţa ce poartă stăpînului său. Nevasta lui Putifar, poftind la dragostea lui, încearcă să-l momească, întrebuinţînd chiar şi silnicia. Respinsă de bărbat, femeia, pentru a se răzbuna se plînge soţului, arătînd că robul ar fi încercat să o siluiască. Mînia lui Putifar aruncă pe Iosif în temniţă [7].

Datele fundamentale ale acestei fabulaţii — dragostea pătimaşă a nevestei, credinţa şi refuzul lui Iosif, mînia şi răzbunarea femeii şi pedepsirea nevinovatului, — sînt în întregime păstrate şi în anecdotica tradiţiei poetice a lui *Vartici.*

Aceasta totuşi a prelucrat alte valori ale legendei biblice dîndu-le o nouă înfăţişare. Raportul dintre personaje, care se bizuie în textul biblic pe situaţia, *stăpîn* şi *robul său de încredere*, s-a schimbat în versiunea romînească, fiind transpus în situaţia *naşă-fin*. Întemniţarea lui *Iosiv* a fost şi ea înlocuită în balada lui *Vartici* prin executarea nevinovatului.

Pe linia acestor valori noi şi proprii numai anecdoticei tradiţionale romîneşti, urmează să precizăm momentul istoric ce a generat-o, faptul istoric ce s-a oglindit în versuri, realitatea istorică a personajelor.

Evocînd în faţa miezului epic al baladei lui *Vartici*, care poate fi formulat astfel: *boierul Vartici pîrît domnului ţării ca necredincios de însăşi naşa sa, Doamna Ileana, este executat;* una din informaţiile cronicii lui Grigore Ureche, care spune că: *la al doilea an al domniei sale, April 7, în anul 7056 — adică 1548, — Simbătă după Paşti, Iliaş Vodă au tăiat capul lui Vartici hatmanul...* [8] am făcut primul pas, şi cel mai însemnat, pe drumul identificării istoricităţii acestei balade şi a determinării cauzelor locale şi imediate ce au condiţionat adaptarea romînească a legendei despre *nevasta lui Putifar.*

Boierul *Vartic*, executat la 7 aprilie 1548, în versuri *Vartici*, se numea din botez *Petru*, ca şi soţul *Doamnei Jelena Branković*, mama voievodului ucigaş *Iliaş Vodă*, fiul lui *Petru Rareş.*

În perspectivele acestor fapte certe, putem înţelege odată cu identitatea personajelor baladei, — *naşa* şi *finul* — şi cauza ce a determinat modificarea legendei biblice: executarea *hatmanului Petru Vartic* din porunca *Doamnei Ileana Rareş*, mama voievodului moldovean din acea vreme.

Pentru susţinerea legăturei organice ce vedem şi admitem între realităţile istorice şi adaptarea tradiţiei biblice, vom cita din izvoarele vremii, ştiri care, aducînd dovezile documentare, ne vor per-

---

[6] v. mai jos la bibliografie.
[7] v. Geneza, 39.
[8] v. ed. C. Giurescu, 164.

mite, alături de identificarea fondului istoric al legendei, să punem în evidență și faptul că *tipul femeii fatale* din folclorul romîn, nu este fructul unor tendințe populare de a generaliza în abstract, ci oglindirea unei realități istorice.

Cronicarul *Eftimie*, ce a trăit în zilele *Doamnei Jelena Branković*, scrie vorbind despre domnia lui *Iliaș Vodă*, fiul ei: « *. . .după toate acestea la îndemnul mamei sale, — Doamna Ileana, — se puse a munci și a căsni pe boieri: pe unii îi lipsea de vedere, pe alții îi dădu morții în toate chipurile* »[9].

Alături de această primă indicație, vom invoca și pe aceea a uneia din victime, *episcopul Macarie*, care, scăpînd cu viață, nu a uitat să indice între autorii suferințelor sale, în cronica ce a redactat, întîi pe *Doamna Ileana* și numai în al doilea rînd pe *Iliaș*, care domnea, și pe acesta numai în calitatea sa de fiu al mamei sale:

« *Oameni bucuroși să facă rău altora și pricepuți la vicleșuguri, țesură minciuni pline de clevetiri și le spuseră Doamnei Elena și fiului ei Iliaș. Și am căzut cu strașnică cădere, vrednic de plins. Despuiat am fost de scaun, ca un orb fugar și cu grele ispite am luptat și eram mai gol decît văzduhul . . .* »[10].

Dacă vom evoca alături de aceste precizări amintirile lăsate posterității de domnia nevrednicului fiu al *Doamnei Jelena Branković*, despre care cronicarul scrie că: « *din afară se vedea pom înflorit, iar dinlăuntru lac împuțit* », și mai ales vestea desfrînărilor curții lui *Iliaș Vodă*, vom fi circumscris întreaga atmosferă în care a fost ucis hatmanul *Petru Vartic*.

Interpretarea romînească a tradiției populare biblice a *nevestei lui Putifar* se bazează pe sugestiile desfrînatei vieți de curte din zilele fiilor lui *Petru Rareș*, stigmatizînd-o în persoana mamei lor, *Doamna Ileana*.

Creatorul baladei originare a avut la îndemînă două serii de valori certe, deoparte datele reale ale evenimentului, uciderea în urma hotărîrii domnești și de sigur și a intrigilor de curte, al *hatmanului Petru Vartic*, iar de alta, legenda despre *nevasta lui Putifar*, cunoscută de sigur în acel moment în Moldova. Cîntărețul originar nu a făcut decît să coordoneze literar aceste valori, — fondul epic inspirator și cadrul poetic, — în perspectivele de desfrînare ce caracterizau momentul creației și, pentru această coordonare, a utilizat sugestiile potrivirii de nume dintre boierul executat, *Petru Vartic* și soțul decedat al *Doamnei Ileana*, autoarea morală a executării, *Petru Rareș*. Astfel, *Vartic* a devenit în literatură, dacă nu a fost și în realitate, finul *Doamnei Ileana*.

Dovada importanței rosturilor determinative ale împrejurărilor locale și momentane proprii anului 1548 și personajelor pe care le-am identificat, în restructurarea dată legendei biblice de balada romînească, este produsă de forma ce se dă în această unică tradiție poetică romînească unui motiv poetic secundar ce apare numai în versiunea *Mateescu* (II).

Motivul *arborilor îmbrățișați* ce cresc din mormintele iubiților silnic despărțiți, realizat în circulația balcanică, mai ales prin *viță* și *chiparos*, iar în cea romînească prin *brad*, *viță* sau *iederă*[11], este cu totul altfel formulat în versiunea *Mateescu* a tradiției noastre poetice:

doi trandafiri . . .
de mijloc învîlcinați,
de vîrfuri apropiați,
tocmai zău ca niște frați[12]

Importanța acestei dovezi derivă din faptul că numele eroului, *V a r t i c*, descinde etimologic din rădăcina substantivală comună armeană *v a r d* ce are înțelesul de *t r a n d a f i r*.

---

[9] v. Ion Bogdan, *Vechile cronici moldovenești înainte de Ureche*, Buc. 1891, 215.
[10] v. Ion Bogdan, *Letopisețul lui Azarie*, Buc. 1909, 111.
[11] v. *Șezătoarea* XIII, Fălticeni, 1913, 136.
[12] v. II, vers. 135/1, 38.

Nu putem desface deci în nici un caz schimbarea formulei obișnuite de realizare a motivului *arborilor îmbrățișați* de sugestiile numelui însuși al victimelor, ce se numeau într-adevăr pe românește *Trandafir*.

Afirmația noastră este susținută de o constatare folclorică secundară, dar tot atît de semnificativă. În versiunea înregistrată în Banat de *Avram Corcea* (III), eroul este numit *Rozan*, nume pe care nu îl putem despărți de numele armenesc al trandafirului, și de amintirile lui *Vartic*, pe care îl traduce.

Acestor valori literare de natură evident cărturărească trebuie să li se adauge, pentru a se putea descifra cu claritate bazele sociale genetice ale acestei tradiții poetice, însăși indicațiile temei literare, istoria biblică despre *nevasta lui Putifar*.

Trebuie considerată deci pe de o parte discrepanța dintre epica orală română și legendele religioase, iar pe de alta lipsa de ecou a acestei teme literare în circulația poetică sud-slavă. Considerînd atît izolarea acestei teme în cadrul epicii populare românești, precum și indicațiile mai sus citate în privința valorilor cărturărești identificate în versurile baladei, nu putem trece cu vederea faptul că în veacurile XV și XVI legenda biblică apare în numeroase manuscripte slave moldovenești, formînd una din principalele opere literare ale culturii slavo-române specifice epocei [13].

Cîntecul aparține deci lumii feudale, singura care a putut utiliza legenda biblică, singura care a putut-o prelucra prin datele speciale ale cazului *Vartic*, și singura care a putut întrebuința poetic sugestiile etimologice armenești ale numelui victimei.

Cauzele politice ale executării boierului au fost neîndoielnic acuzația de trădare.

Pentru a lumina odată cu justețea acestei afirmații și probabilitatea intervenției *Doamnei Jelena*, sugerată de baladă, în rezolvarea acestui caz politic, este necesar un excurs istoric, ce urmează să prezinte documentar personalitățile și liniile politice pe care au activat cele două personaje istorice ale baladei.

Petru Vartic, armean de origină, de proveniență probabil polonează, fiu al *diacului Vartic*, a avut în Moldova o strălucită carieră de curte, care, începînd înainte de 1520, cînd îl aflăm vînzînd lui *Pahomie*, episcop de Rădăuți, o prisacă cu grădină pentru 200 de zloți tătărești [14], culminează în anul 1541, cînd *Petru Rareș* îl face hatman și portar de Suceava [15].

Diplomat în serviciile lui *Petru Rareș*, care l-a utilizat în vremea exilului său ardelean în misiuni de încredere, ca cea avută în 1539 pe lîngă *Ferdinand I* [16], el a informat și cu titlu personal pe germani despre starea lucrurilor de la hotarul turcesc.

Scrisoarea sa din 1542 [17], în care discută planul de război al imperialilor cu turcii și șansele lor într-un asemenea război, precum și o scrisoare a bistrițenilor adresată sibienilor la 25 mai 1547 [18], din care rezultă că boierul moldovean comunica bistrițenilor și cele mai secrete știri relative la turci, documentează pînă la imediata evidență cauzele executării acestui sfetnic, ce apare zi de zi în divanul domnesc, pînă în preziua pedepsirii sale [19].

Fiind deci evident că *Petru Vartic* a fost executat ca vînzător în favorul ardelenilor, ne rămîne să cercetăm dacă *Doamna Jelena* a putut avea prin linia sa politică vreun amestec direct în această execuție.

---

[13] v. art. nostru: *La littérature slavo-roumaine à l'époque d'Etienne le Grand*, ce va apare în Romanoslavia 1957,

[14] v. M. Costăchescu, *Documente moldovenești de la Ștefăniță Vodă*, Iași, 1936, 479.

[15] v. Nicolae Iorga, *Chilia și Cetatea Albă*, Buc. 1900, 348–9.

[16] v. Hurmuzachi, *Documente privitoare la istoria Românilor*, II/1, 208, 5 August 1539.

[17] v. op. cit. II/1 p. 240, doc. n. CCIX.

[18] v. op. cit. XV/1, p. 461, nr. DCCCCLVIII.

[19] v. Chibănescu, *Surete și isvoade*, XIX, 201.

Doamna Jelena, soţia lui Petru Rareş, descindea, aşa cum nu uită să precizeze cu mîndrie pisaniile ctitoriilor sale moldoveneşti, Botoşani, Suceava, — în care se intitulează cu mîndrie « *despotovna* », — din neamul domnesc sîrb al *Brankovicilor*.

Această nepoată a lui George Branković (1427—1456) a cărui fiică, Mara, a fost soţia lui *Murad al II-lea* (1421 — 1451), păstrase în lumea turcească puternicile legături ale neamului său. Relaţia lui *Grigore Ureche* despre rosturile ei politice în reînscăunarea lui *Petru Rareş*, este în această privinţă categorică:

...« şi s-au sfătuit (Petru Rareş) cu Doamna sa să trimeată carte cu mare jalbă şi plîngere la Soliman împăratul turcesc . . . şi ştiind carte sîrbească Jelena, domnia sa au scris la împăratul cu mare jalbă şi plîngere, şi o au dat lui Petru Vodă: iar Petru Vodă o au slobozit-o pe o zăbrea din cetate de sus şi au căzut jos, din afară lîngă zidul cetăţii. Şi de aci au chemat o slugă a sa crezută, ce era sîrb, şi i-au arătat cartea şi i-au zis în taină; să o ia şi să o ducă la mîna împăratului. El, luînd învăţătură, s-au dus şi au luat cartea şi o au dus la Ţarigrad, şi o au tins la mîna împăratului» [20].

Rosturile *Doamnei Jelena* în această reînscăunare nu s-au redus desigur la cele de diac, ci au atins, după cum indică şi utilizarea slugii sîrbeşti, domeniul intervenţiilor politice.

Imperiul turcesc avea în acea vreme, pentru relaţiile sale cu Europa răsăriteană, cancelarie de limbă sîrbă, ceea ce însemna că politica sultanilor era determinată, cel puţin pentru această sferă, de sfetnici de neam sîrb. Ştim de altfel, încă din veacul precedent, al XV-lea, că *sultana Mara*, fiica lui *George Branković* şi mătuşa *Doamnei Jelena Rareş*, care şi-a guvernat sîrbeşte feuda sa de la *Seres* [21], a intervenit, uneori direct, în politica soţului ei *Murad II*, hotărîndu-l, de pildă, să încheie pacea de la *Seghedin* din 1444 [22].

În zilele lui *Soliman II* (1520—1566) sîrbizarea conducerii politice turceşti şi-a atins apogeul, imperiul avînd la un moment trei viziri de neam sîrb, cărora li se adăuga marele vizir *Mehmed Sokolović*. Acest sîrb, despre care ştim că asculta pe guslarii neamului său cîntînd isprăvile eroice ale lui *Miloš Obilić* [23], ce ucisese la *Kosovo* (1389) pe sultanul *Murad I*, a reînfiinţat în anul 1557, pentru neamul său, patriarhia sîrbească la *Peć*.

Spre deosebire de boierul *Petru Vartic*, ale cărui origini şi raporturi familiare îl legau de lumea polonă şi de creştini, văduva protectorului său moldovean, *Doamna Jelena*, a reprezentat în Moldova vremii sale, evident curentul turcesc, către care o împingeau toate legăturile sale familiare. Către o asemenea atitudine politică personală ne îndreaptă faptele şi linia personală a vieţii fiilor săi, *Iliaş Voevod* şi *Ştefan Voevod*, — ce mărturisesc o încredere şi o adaptare la cele turceşti, în care crescuseră de altfel, ce a trebuit să aibă cauze familiare şi sociale [24].

Linia vieţii sale creştine, — ctitoriile sale, pe care nici versurile tradiţiei poetice nu le-au uitat [25], făcînd din amintirea lor mijloc intenţionat de răscumpărare a păcatului, — nu ne poate înşela, căci ştim că pînă şi *sultana Mara*, nu numai că şi-a guvernat creştin feuda de la *Seres*, dar a rămas şi în harem bună creştină [26].

Mărturie pentru linia turcească a politicei sale, care explică amestecul ei în uciderea lui *Petru Vartic*, informator al taberei creştine, stă nu numai în educaţia şi politica fiilor ei, *Iliaş* care a sfîrşit prin a se turci, ci şi în propriile sale fapte.

În momentul vacanţei scaunului domnesc, în urma uciderii lui *Ştefan Rareş* (1552), ea va susţine pe pretendentul *Joldea*, împotriva lui *Petrea Stolnicul*, ce venea cu ajutor polon.

---

[20] v. ed. Const. Giurescu, 149.
[21] v. C. Jirecek, *Istorija Srba*, II, Beograd 1923, 199.
[22] v. op. cit. 149.
[23] v. E. Haumant, *La formation de la Yougoslavie*, Paris 1930, 87.
[24] v. *Revista istorică* II (1916) p. 178/9 şi XIX (1933) 1/6.
[25] v. I, vers. 44/51; IV vers. 57/64; V, vers. 46/50; etc.
[26] C. Jirecek, op. cit. II. 160.

În fața tuturor acestor precizări și sugestii, în acord cu anecdotica baladei, precum și cu afirmațiile cronicarilor *Eftimie* și *Macarie*, ce am citat, trebuie să acceptăm amestecul *Doamnei Ileana* în uciderea *hatmanului Vartic*.

Dacă sub faptele și personalitățile istorice sînt păstrate în versurile baladei, cu claritatea și fidelitatea izvoarelor narative istorice, și intimitatea omenească a dramei povestite va fi avut realitate, nu știm. Confirmarea, ori mai probabil infirmarea faptului, după cum nici nu ar aduce documentări noi pentru dovedirea istoricității acestei tradiții poetice, nici nu ar putea să o infirme.

Urmînd o sugestie a lui *N. Iorga* [27], vom confrunta faptul că știrile relative la amestecul *Doanei Jelena* în crimele lui *Iliaș Voevod*, apar numai în cronicile scrise în zilele și din porunca lui *Alexandru Lăpușneanu* (1552—1561), cu o notă istorică ce apare numai în cronica *moldo-polonă*:

« *Acest Alecsandru, după ce se făcu Domn, au poruncit să sugrume pe bătrîna văduvă a lui Petru Vodă, iar pe fiica ei ce fusese după Joldea și au luat-o de soție* » [28].

Pentru identificarea momentului și mediului în care s-a creat balada este semnificativ faptul că letopisețele de curte, ce povestesc cu violență faptele politice ale bătrînei Doamne, trec sub tăcere moartea ei, ale cărei împrejurări ne sînt cunoscute numai prin adaosul făcut în afara curții lui *Lăpușneanu*, versiunii polone a cronicei moldovenești.

Se poate deci interpreta, cu vădită autoritate, atitudinea potrivnică *Doamnei Jelena* a cronicilor de curte, ca un produs al intervenției voite, sugerate sau numai tolerate de Lăpușneanu, care a trebuit să motiveze omorul soacrei sale și neîndoelnic că cea mai bună motivare n-ar fi putut fi alta, ci tocmai calomnierea sau numai prezentarea faptelor și caracterul său.

Dar la curțile moldovene, care începuseră să redacteze, pentru posteritate, letopisețe domnești, existau alături de cronicari, ce însemnau faptele vremii după indicațiile Domnului, și alte mijloace de direcționare ale opiniei publice, specifice epocii, cîntăreții epici.

Mărturia lui Nicolae Costin este categorică: « *Se pomenește în istoriile ungurești cu mare laudă Matiaș Huniad, crai unguresc, să fi avut obiceiul la ospețele sale, . . . poruncea cîntăreților în canoane faptele a oameni bine numiți și îndrăsneți la războiu de cu turcii, în stihuri scrise în limba lor a de moșie. Acest obicei și în Italia, și la turci și în țara sîrbească, și în alte țări, și aice la noi în țară, vedem și pînă astăzi, la mesele domnilor, cîntînd lăutarii cîntecele domnilor trecuți cu nume bun, și cu laudă celor buni, iar cu ocară celor răi și cumpliți* » [29].

Data tîrzie a acestei note este compensată de semnalarea unui cîntăreț profesionist ce a trăit la curțile moldovene ale lui *Petru Aron* (1451—1457).

Documentul acestuia din 11 Octombrie 1454 [30] a fost scris de un diac ce semnează *Gheorghe srbin i pevać* adică *Gheorghe sîrb și cîntăreț*

Confruntarea acestei știri documentare interne, atît cu cunoscuta emigrare a guslarilor sîrbi către Polonia și Ucraina, unde sînt atestați la curțile lui *Wladislav Jagello* încă de la 1415 [31], cu activitatea lor profesională poliglotă [32], cît și cu faptul că termenul *pevać* corespunde denumirii lor profesionale naționale [33], dovedește odată cu circulația guslarilor sîrbi din țările romîne și existența poeticei de curte încă din sec. XV, ceea ce este în acord și cu conservarea în *Gramatika ceka*,

---

[27] *Revista istorică* XIX (1933), 4.

[28] Ion Bogdan, *Vechile cronici pînă la Ureche*, Buc., 1891, 182.

[29] v. ed. St. Petre, Buc. 1942, 42.

[30] v. M. Costăchescu, *Documente moldovene înainte de Ștefan cel Mare*, Iași (1932), II nr. 136, 513/4.

[31] v. *Arhiv fùr slv. Phil*, XXIX (1907) 247.

[32] v. *Revue des études slaves*, XIII (Paris 1933) 23.

[33] v. M. Murko, *La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX-e siècle*, Paris 1929, 10.

scrisă de *Jan Blahoslav* [34] la 1571 a unui cîntec slav despre *Ştefan cel Mare* auzit la cîntăreţii croaţi de la Veneţia [35].

În perspectivele acestor fapte şi situaţii istorice, nu putem despărţi balada morţii lui *Petru Vartic* de nevoile politice interne ale lui *Alexandru Lăpuşneanu* care a trebuit să îşi situeze victima în rosturi şi viziuni negative, ce iniţial au avut evident misiunea de a motiva şi scuza crima domnească.

Ea a reprezentat în momentul respectiv ceea ce încercau, prin notiţele duşmănoase amintirilor Doamnei, cronicarii voievodali pentru posteritate.

Balada morţii *hatmanului Vartic* a fost creată de cîntăreţi profesionişti, care au utilizat pe de o parte informaţiile politice ce le furniza curtea, elemente de cadru poetic cărturăresc, iar pe de alta mijloacele tehnice poetice orale curente. Cîntecul astfel creat de cîntăreţi, ce aparţineau prin originea lor socială lumii populare, deşi formal deservea iniţial lumea feudală şi contradicţiile ei interioare, a cuprins de la început, prin faptul că opera literară oglindeşte firesc odată cu realitatea şi atitudinea creatorului faţă de mediul inspirator, şi adevărata sa funcţiune socială.

În momentul în care anecdotica, prin simpla trecere a timpului nu a mai prezentat interes pentru publicul boieresc, s-a putut conserva în circulaţia populară nu numai prin valorile sale artistice care îşi au întotdeauna rost în acceptarea populară a unei opere de artă, ci mai ales, prin oglindirea realistă, negativă a lumii feudale.

Mecanica trecerii sale în circulaţia şi în zestrea poetică folclorică a fost simplă şi firească; drumul de realizare al acestui proces literar de acceptare culturală este evident şi simplu.

Cîntăreţii profesionişti, lăutari, care o creaseră şi o cîntaseră la vreun ospăţ al *Lăpuşneanului*, au repetat-o nu numai la alte ospeţe pe la curţile boiereşti, dar şi în faţa unui public mai larg, la praznicile hramurilor ori pe la bîlciuri. De aci a fost larg repetată, adoptînd-o poporul prin cîntăreţii săi specifici.

Conservarea ei în circulaţia populară, adoptarea ei în patrimoniul folcloric şi adaptarea ei cauzei populare s-au datorat desigur nu numai situaţiilor epice ce au impresionat, ci mai ales efectelor unor alte împrejurări pe care le vom sublinia succint sub raportul momentului.

Acceptarea populară a acestei tradiţii poetice s-a produs desigur într-un moment în care desfrînarea vremurilor fiilor lui *Petru Rareş* era încă vie în amintirea poporului. Buna conservare a valorilor istorice ale anecdoticii indică recepţionarea ei folclorică încă din primele momente ale circulaţiei sale.

Imaginea schiţată de cîntăreţii lui *Lăpuşneanu* pentru soacra sa, suprapunîndu-se în conştiinţa poporului, zvonului despre desfrînarea fiilor săi, poporul a concretizat în portretul ei stigmatizarea societăţii feudale, făcînd din *Doamna Ileana* un tip reprezentativ al lumii aceleia.

Înlăturînd amintirile pioasei ctitore, poporul a făcut din *Doamna Elena Rareş*, la început într-o viziune de clasă, tipul femenin reprezentativ al lumii sale ; acesta evadînd apoi, prin efectele circulaţiei orale, atît din vremurile sale ce s-au uitat cu scurgerea timpului, cît şi din anecdotica ce i-a fost originar organică, a sfîrşit prin a deveni simbolul *femeii fatale*, elementul de satiră socială conservîndu-se numai prin perpetuarea titulaturei de *Doamnă*.

Într-adevăr, *Doamna Ileana* mai apare şi într-un grup de cîntece specific bănăţene, care au la bază următoarea fabulaţie:

Doamna Ileana momeşte de la fereastra sa dragostea unui chipeş voinic calificat în unele versiuni de « moldovean » ; ezitările voinicului sînt înfrînte, Doamna afirmînd că soţul îi este plecat la vînătoare sau la război. Tînărul intrat în casă amînă însă momentul dragostei, preferînd în primul rînd o bună ospătare. Reîntoarcerea neprevăzută a soţului descoperă necredinţa femeii. Voinicul, povestind adevărul,

---

[34] v. ed. J. Hranil şi J. Jireček, Praga 1856.

[35] v. art. nostru: *La littérature slavo-roumaine à l'époque d'Etienne le Grand*, în vol. citat.

felul în care a fost momit și neconsumarea dragostei scapă cu viață, iar femeia este făcută luminare spre a lumina, arzînd de vie, cina soțului (VIII—XVII).

D. Marmeliuc[36] a semnalat raporturile literare ale acestei anecdote cu fabulația trădării lui *Marko Kraljević* de către soția sa[37]; puncte de contact între cîntecul *Doamnei Ileana* și balada lui *Marko* fiind numai pedepsirea necredincioasei prin ardere, precum și numele ei, *Elena.*

La fîntîna cu stejari de lîngă Prilep două fete, albind pînza, cîntă. Păcat, zic ele, și Marcu le aude, că Jelena nu mai iubește pe Marko, decînd s-a îndrăgit cu frumosul Duka. Marko auzind poruncește praznic la care își invită prietenii; întrebîndu-se cine să meargă să invite pe Duka, soția se oferă să se ducă ea. Supraveghind reîntoarcerea ei, însoțită de frumosul Duka, eroul se convinge de adevărul celor ce auzise. De aceea în prezența lui Duka, el își întrebă soția, ce ar prefera: să servească la masă sau să lumineze; ea preferind să lumineze, este unsă cu catran servind drept torță aprinsă la ospăț.

Dar și în această baladă citată de *Marmeliuc*, ca și în toate celelalte numeroase forme ale poeticei matrimoniale a lui *Marko Kraljević* soția, sa, care se numește într-adevăr *Jelena* și își înșeală soțul, nu este niciodată prezentată sub trăsăturile unei *femei fatale*, care momește, ca *Doamna Ileana* a cîntecelor românești, dragostea bărbatului.

Subzistă în schimb în trăsăturile *Doamnei Ileana*, proprii baladelor bănățene, unele valori anecdotice caracteristice, care cu toate efectele procesului de interferență literară ce a dirijat anecdotica română bănățeană pe linia fabulativă a nevestei lui *Marko Kraljević*, mai ales în epizodul final, ne permit încă să constatăm și să documentăm legăturile *Doamnei Ileana*, din aceste versuri, cu eroina baladei lui *Vartici.*

Dacă în portretul moral al eroului, cunoscut uneori ca « moldovean », rezistența activă a lui *Vartici* împotriva «păcatului» a dispărut, subsistă însă amintirile ei în încercarea de a amîna momentul fatal, preferînd cina, dragostei:

Apoi ea mi-l întreba:
— Vom cina ori ne-om culca?
Ienășel atunci zîmbea
Și din gură cuvînta:
— De culcat nu ne-om culca,
ci mai bine om cina.
Cînd Ienășel petrecea,
iată și Bogdan sosea[38].

Mai clar încă sînt conservate amintirile refuzului lui *Vartici* de a satisface patima *Doamnei Ileana* în două versuri ale unei alte variante:

nici un păcat nu făcea
nu-mi făcea că nu mi-și vrea!

Doamna Ileana, care își alegea iubitul în balada lui *Vartici* dintre oaspeții poftiți la curtea sa îl momește, în cîntecele bănățene, de la fereastră dintre trecători, vulgarizîndu-se expresia și situațiile; se conservă totuși rostul provocator al femeii, ce lipsește soției lui *Marko Kraljević.*

Este deci evident că versiunile poetice bănățene, deși poartă formal semnele unei contaminări anecdotice cu fabulația de origini și rosturi balcanice a soției lui *Marko Kraljevic*, căreia îi datoresc însă numai episodul final al pedepsirii femeii necredincioase, sînt legate organic și genealogic de tradiția poetică moldovenească a *Doamnei Ileana Rareș*, tipul epic al eroinei, *femeia fatală*, neputînd fi despărțit de acela al nașei din balada lui *Vartici.*

[36] v. *Figuri istorice românești în cîntecul poporal al Românilor*, Buc. 1915, 30.
[37] v. frații M i l a d i n o v, *Bălgarski narodni peasi*, Zagreb 1868, nr. 163.
[38] v. XIII, Vers. 54/61.

BIBLIOGRAFIE

A. NOUREL

1 Al. Vasiliu, Cîntece, urături şi bocete de ale poporului, Bucureşti, 1909, p. 11/13. *Nourel şi Calapod paharnicul* (primul episod) com. Tătăraşii Sucevei, moş T. M. Buchilă.

B. VARTICI.

2 *a) Convorbiri Literare*, XXXII, 1898, p. 858.
b) C. N. Mateescu, Balade, Vălenii de Munte, 1909, p. 29.
Vartici
Argeş, Albeşti.
3 Avram Corcea, Balad epoporale, Caransebeş, 1899, p. 47.
Rozan.
Banat, Costei lîngă Vîrşeţ.
4 *Şezătoarea*, XIV, 1914 Fălticeni, p. 145.
Doamna Ileana
Cilieni, Romanaţi. D-tru Geapănă.
5 Păsculescu N., Literatură populară romînească, Bucureşti 1910, p. 195.
Celeiu, Romanaţi; Lucan Candoiu.
Doamna Ileana
6 Constantinescu G. C., Din Romanaţi, Caracal, 1913, p. 23.
Doamna Ileana
Potlogeni, Romanaţi; D-tru Diaconu.
7 *Grai şi Suflet*, V. 2 Bucureşti 1932, p. 234.
Argeş
versiune analizată numai.

C. IENĂŞEL

8 *a) Albina*, Pesta 1866, nr. 26.
b) Ath. Marienescu, Balade, II, Viena 1867, p. 110.
c) P. Crina Damaschin, Balade poporale, Sibiu, 1907, p. 64.
Bogdan şi Ienăşel
9 Vulpian D., Muzica populară, Leipzig 1884, p. 64.
Ienăşel.
Banat.
10 *Foia poporului*, II, Sibiu 1894, nr. 24, p. 275.
Ienăşel
Ardeal, Crocina.
11 *Foia poporului*, IV, Sibiu 1895, nr. 28, p. 219.
12 Alexici Gh., Texte de literatură poporană romînă, Budapesta 1899, p. 65.
Ienăşel
Banat, Straja, Timiş, Biţa Luca.
13 Catană Gh. Balade poporale, Braşov 1916 (ed. 2-a) p. 65.
Ienăşel
Banat, Crijma.
14 Popovici Iosif, Poesii poporale romîne, Caransebeş, 1909 p. 38.
Banat, Burjuc.
Ienăşel
15 Popovici Iosif, Poesii poporale romine, Caransebeş, 1909, p. 40.
Ileana Doamna lui Bogdan
Banat Iladia, Caraş. Nic. Bunghi.
16 Tudor Pamfile, III, Dorohoi, 1926, p. 55.
Mehadia-Banat.
17 *Semenicul*, I, nr. 4 p. 35.
Cliciova, Banat.

СОЦИАЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ЭПОСА. (БАЛЛАДА О ВАРТИЧЕ)

Боярыня Иляна, — повествует старинная румынская баллада, — пользуясь отсутствием своего супруга, уехавшего на охоту, пытается совратить своего крестного сына — *боярина Вартича*. В ужасе молодой боярин бежит от греха, а разгневанная боярыня, желая отомстить за нанесенное ей оскорбление, рассказывает вернувшемуся супругу, что Вартич пытался силой свести ее с пути праведного.

Ослепленный ревностью, старый боярин приказывает схватить беглеца и казнить его, несмотря на мольбы молодой жены последнего — крестной дочери старого боярина. Безутешная молодая женщина лишает себя жизни и падает на бездыханное тело своего любимого мужа. Из их могилы вырастают два розовых куста.

Сравнивая содержание этой народной баллады с библейской легендой о неверной жене Путифара, автор делает вывод, что народная баллада пересказывает библейскую легенду, заменяя только имена именами местных персонажей — *боярыни Иляны* и ее крестного сына *Вартича*.

Второстепенный персонаж по имени *Ноур* служит для установления связи между народным преданием и историческими событиями того времени — эпохи *Петру Рареша* и его сыновей. В самом деле, в те времена — 7 апреля 1548 года — был казнен за измену *гетман Вартик*, которого звали *Петру*, как и его предполагаемого крестного отца *Петру Рареша* — супруга боярыни *Желены Бранкович*, матери воеводы *Илиаша*, по приказанию которого и была совершена казнь.

Автор старается установить политические позиции двух главных действующих лиц: по его словам *боярыня Иляна* была сторонницей турок (о чем свидетельствуют, по данным летописи Макария, советы, которые она давала своему сыну Илиашу), в то время, как Вартич был шпионом христианских держав. Таким образом автор устанавливает генезис этой народной баллады, а также реальные причины казни. Народная традиция отразила это событие в стихах, повторяющих древнюю фабулу легенды о жене Путифара.

Первоначально баллада была, без сомнения, сложена при дворе *Александру Лэпушняну* (1552—1561гг.). Этот князь, приказавший казнить свою свекровь — *боярыню Желену*, должен был как-то оправдать свое преступление. Один из его придворных, желая прислужиться, придумал историю о беспутном поведении боярыни, а народные певцы сложили об этом песню. Таким образом, как в придворных летописях, написанных по приказу князя *Александру Лэпушняну*, так и в народном предании благочестивая боярыня предстает как отрицательный образ.

Баллада вошла в сокровищницу румынского фольклора потому, что она отражает отрицательные стороны феодального мира, хорошо знакомого и ненавистного народу.

SOCIAL FUNCTION OF FOLK EPICS (VARTICI'S BALLAD)

One of the Roumanian folk epics deals with the story of a *Princess Ileana*, who « taking advantage of her husband's having gone away hunting, seduces her godson, boyar *Vartici*. The young man, recovering from his enchantment is terrified by the dreadful sin he had been induced to commit, runs away, trying to escape from the wicked woman. The latter, determined to avenge the insult her lover had inflicted upon her, tells her husband, on his return, that Vartici attempted to persuade her to be unfaithful to him. Blinded by his jealousy, the prince sends his men-at-arms to seek the fugitive and, without any trial, has him executed, in spite of the ardent supplication of his goddaughter, the young boyar's wife. The devoted spouse overcome with grief commits suicide, throwing herself upon her dead husband's body. Out of their graves, two rose-trees shot up, enlacing each other. »

Comparing the epic contents of this folk ballad with the biblical fable of Putiphar's unfaithful wife, the author demonstrates from the outset that the anecdotical folk topic is a replica of the biblical fable with the only difference that the characters of the latter are replaced with local personages: *Princess Ileana* and her godson *Vartici*.

A secondary character, *Nour* by name, serves as instrument in decyphering the link between the poetical folk tradition, transmitted down the ages and the historical circumstances and time when the characters are supposed to have appeared. The names of *Nour* and of the two other characters of the ballad lead to an historical event that occured during the reign of *Prince Rares* and his sons. True enough, on the 7th of April 1548, *hetman Vartici* was put to death for betraying his sovereign. It is interesting to note that the offender bore the same Christian name *Petru* as *Prince Petru Rares* — presumably his godfather — husband to *Princess Jelena Brankovici*, mother of *Prince Ilias* who ordered *Vartici*'s execution.

The author succeeds in establishing the political creeds of the two principal characters, pointing out that *Princess Jelena* was a supporter of the Turks, as her demeanour and political counsels given to her son *Ilias*, mentioned in *Macarie*'s chronicles indicate — while *Vartici* was a spy of the Christians powers. He thereby determines *Vartici*'s treason as the true reason of his execution. This establishes the genetic moment of the folk tradition reproducing in verse this incident, inspired by the ancient fable of Putiphar's wife, which deals with a similar case of lust and treachery.

The original ballad was, doubtlessly, created at *Alexandru Lapusneanu's* court (1552—1561). This prince, who had ordered *Princess Jelena*, his mother in law's murder, needed a justification of his crime. One of his courtiers, wanting to please his sovereign invented the story of Princess Ileana's misconduct, and the folk singers made up a song of it. This explains why *Jelena* — otherwise a pious princess, who built churches — is presented to posterity as a wicked woman. She therefore appears as a negative character, both in the court chronicles, written on *Prince Alexandru Lapusneanu*'s orders, and in folk epics. The fact that the Armenian word "*vard*", borne by *Vartici*, signifies *rose*, has led to connecting the legend of the rose-tree to the adventure occured at this feudal court.

The above poetical tradition has been accepted and included in the folkloristic stock of the Roumanian people because it reflects the negative aspects of feudal life, known to and hated by the people, portraying *Princess Ileana* as the moral prototype of her world and later as the symbol of a wicked, dissolute woman.

HAIDUCIA ŞI CÎNTECELE HAIDUCEŞTI [1].

TR. IONESCU-NIŞCOV

Despre haiducie. E incontestabil că popoarele din spaţiul balcanic — ne gîndim în primul rînd la romîni, bulgari şi sîrbocroaţi —au trecut printr-o serie de evenimente sociale şi politice foarte asemănătoare, care au lăsat urme adînci în istoria lor. Stăpînirea otomană a înfrînat multe secole dezvoltarea socială şi culturală a popoarelor din Balcani dar n-a izbutit să niveleze şi să înăbuşe orice tendinţă de afirmare şi de înălţare. Jugul otoman n-a putut să împiedice nici legăturile dintre aceste popoare, întreţinute numai de dorinţa şi lupta lor pentru libertate. În faţa asupririi, spiritul acestor popoare s-a refugiat în trecut, în iubirea de patrie, în dragostea pentru cîntec şi natură, dînd naştere unor frumoase creaţiuni poetice.

Purtînd caracterele specifice ale fiecărui popor, aceste producţiuni au izvorît dintr-un fond de viaţă socială comună. Deci, atît în dreapta cît şi în stînga Dunării, anumite împrejurări istorice au creat o cultură populară cu un conţinut complex şi variat[2]. Folclorul este şi el expresia acestei culturi care, la rîndul ei, a stat strîns legată de luptele pentru eliberarea popoarelor balcanice de sub stăpînirea otomană.

În faţa nedreptăţilor şi poverilor feudale, poporul nostru n-a stat cu mîinile în sîn. El s-a făcut părtaş activ la această împotrivire. Cei mai îndrăzneţi au apucat calea codrului, pentru a stîrpi lăcomia turcilor şi stăpînitorilor dinlăuntru. Ecouri şi întîmplări din această perioadă de rezistenţă se oglindesc îndeosebi în cîntecele haiduceşti. Înainte de a sublinia cîteva din particularităţile acestor producţiuni populare, vom stărui asupra aspectului istoric al haiduciei, ca una din multele instituţii feudale, caracteristice ţărilor din centrul şi sudestul Europei. Şi asta cu atît mai mult, cu cît nu există în literatura noastră de specialitate nici o lucrare care să limpezească istoric această problemă[3].

Cercetări mai noi, întreprinse asupra haiduciei din ţinuturile Carpaţilor răsăriteni şi din părţile ungureşti, subliniază în mod categoric caracterul de clasă al acestei instituţii feudale[4].

---

[1] Studiul de faţă e prezentarea îmbogăţită a unei comunicări, ţinută în ziua de 31 ianuarie 1953 la Institutul de literatură şi folclor al Academiei R.P.R., fiind anunţată şi în publicaţia Institutului «Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor», II, (1953), 267—268.

[2] E. Schneeweiss, *Allgemeines über das Folklore aus dem Balkan*, «Revue internationale des études balkaniques», Beograd, 1934—35, t. II, 181.

[3] Vezi în sîrbeşte, B. Milakov.č, *Hajduci u narodnim pesmama*, «Narod, obrana», Belgrad, 1933, 23, 365—366, 24, 383—384, 25, 399—400; D. J. Popović, *O hajducima*, Belgrad, 1930; G. Rosen, *Die Balkan-Haiduken*, Leipzig, 1878 şi G. Gesemann, *Studien zur sudslavischen Volksepik*, Reichenberg. 1926 şi *Zur Kulturgeschichte des Räubers*, «Slavische Rundschau», 1931, III, 3, 223—225.

[4] Vezi. W. Ochmański, *Zbójnictwo góralskie. Z dziejów walki klassovej na wsi góralskie*, 1950; St. Szczotka, *Materiały do dziejów zbójnictwa góralskiego z lat* 1589—1782, Lublin, 1952, Wl. Katoński, *Goralski i zbójnicki tance górali podhalanskich*, Cracovia, 1956. Deşi în aceasta din urmă e mai mult vorba de folclor muzical şi coregrafic. Literatura maghiară de specialitate e foarte bogată în această problemă şi pentru informaţia imediată trimitem la interesantul studiu

De asemeni, încă din 1933, contribuțiile sovietice tratează într-un chip asemănător poezia populară a slavilor meridionali, — ca o expresie netăgăduită a rezistenței și luptelor maselor populare din Balcani, atît împotriva turcilor, cît și împotriva împilării dinlăuntru [5]. În această privință studiul lui Șeptunov despre poezia haiducească la bulgari este elocvent [6].

Pentru a fixa cîteva momente din evoluția istorică a haiduciei vom începe cu etimologia cuvîntului *haiduc* (haidones). Ea ne duce spre o origine maghiară[7], unde a avut se pare o circulație mult mai întinsă și de unde a pătruns ușor în limba romînă în secolul al XVI-lea, tocmai pe calea legăturilor cu Transilvania și a expedițiilor militare. Evoluția semantică a acestui cuvînt a urmat o cale interesantă și stă strîns legată de împrejurările istorice ale sec. al XIV-lea și al XV-lea. În această epocă, un mare număr de păstori sîrbi, croați, vlahi — fugind din fața turcilor, la care s-au mai adăugat și iobagi unguri fugiți de pe moșiile boierilor— s-au așezat în cîmpia ungară. Takáts Sándor, un bun cunoscător al împrejurărilor sociale din Ungaria din perioada dominației otomane, ocupîndu-se de vechea viață păstorească din pusta maghiară, admite că, sub influența elementelor slave păstorești, cuvîntul « haydó», « heydó », « haytó » a fost înlocuit printr-un alt cuvînt maghiar « hajdú» (abactor, Ochsentreiber)[8].

Fenomenul acesta a avut loc chiar în mijlocul populației eterogene din pustă, a cărei îndeletnicire de căpetenie era creșterea vitelor. După cum se știe, în sec. al XV-lea, comerțul cu vite cornute luase o dezvoltare foarte întinsă, în cursul căruia s-a format o adevărată categorie socială de oameni, care mînau cirezile de vite spre marile tîrguri europene. Ele erau îndreptate spre Veneția, Cehia, Moravia și în deosebi spre orașele din sudul Germaniei[9]. Oamenii aceștia se numeau *haiduci* și se recrutau nu numai dintre păstorii și văcarii din pustă, ci și dintre iobagii satelor.

În a doua jumătate a sec. al XV-lea, condițiile economice în care trăiau țăranii erau așa de grele, încît ei aveau toate motivele să se refugieze printre hăitașii din cîmpia ungară. Însă meseria aceasta era grea și plină de primejdii. De aceea, haiducii erau organizați în cete și purtau arme, spre a se putea apăra împotriva tîlharilor, care le ațineau calea în timpul călătoriilor. Pe la începutul sec. al XVI-lea, din cauza multor restricții impuse acestei negustorii atît de mănoase, comerțul de vite a început să decadă. Oamenii aceștia, pe care viața aspră de hăitași îi obișnuise cu acte de violență și cruzime, rămînînd fără nici o ocupație, se dedeau la jafuri și vagabondaj.

Numeroase documente din această epocă ne informează că haiducii aceștia au luat parte și la răscoala lui Doja (1514) [10]. Se spune chiar că au fost printre cei dintîi care s-au alăturat acestei mișcări antifeudale. Fiind îndrăzneți și mînuind cu îndemînare armele, îi vom întîlni mai ales în timpul războaielor dintre turci și habsburgi, ca ostași mercenari în solda creștinilor. Deseori, documentele timpului îi menționează alături de morlaci și uscoci, în părțile din nord-vestul Peninsulei Balcanice.

---

al lui Szabó Istvan, *A hajduk* 1514-*ben* în « Szazadok », Budapesta, 1950, 178—198 și la Danko Imre, *A hajdúnánási Testhalom mondája és a hajdúk eredete*, « Ethnographia », Budapesta, 1956 LXVII, 4, 519—534 și St. Györffy, *A hajduk eredete* «Protestáns Szemle », Budapesta, 1927, 133—136, 220—229.

[5] *Serbskij epos*, tradus de N. Beger, N. Halkovskij și N. Kravcov, M. —L. 1933. Traducerea e precedată de un foarte interesant studiu asupra poeziei populare sîrbocroate, în genere, ca un produs nemijlocit al societății feudale.

[6] Cf. *Bolgarskie haiduckie pesni*, « Slavjanskij Folklor», Moscova, 1951, t. XIII, 251—265. Analizînd diferitele forme ale luptei de clasă în perioada feudalismului, Iosef Macek include în chip firesc și haiducia. (Vezi, J. Macek, *O třídním boji za feudalismu*, « Československij časopis historický », Praga. V, (1957), 2. 290.)

[7] H. Tiktin, II, 714.

[8] Cf. *Régi pásztor nepünk élete* în « Rajzok a török világtól », Budapesta 1915, II, 261—263. Vezi și « Bulletin de l'Institut pour l'étude de l'Europe sud-orientale », București, 1921, III, 1—2, 18—24.

[9] Szabó István, *op. cit.*, 190 sq.

[10] *Ibidem*, 193. Vezi și *A Pallas Nagy Lexikon*, VIII, 525.

Spre sfîrşitul sec. al XV-lea şi în cursul secolului următor, cînd împărăţia otomană se întindea peste spaţii largi, care scăpau uneori controlului de la centru, au luat fiinţă o serie de organizaţii paramilitare, care aveau sarcina de a menţine ordinea la fruntarii, de a încasa vama, dările şi alte atribuţii administrative. Prin activitatea lor de cele mai multe ori dăunătoare, aceste formaţiuni au ajutat într-o bună măsură la destrămarea imperiului otoman. Lucrurile s-au întîmplat ca pe vremea imperiului roman, ale cărui margini erau călcate de neamuri diferite. Numai că de data aceasta, printre cei care subminau imperiul otoman erau aceste grupuri, purtînd felurite denumiri: martologi armatoli, spahii, uscoci, etc., despre care se spune că erau, ca şi haiducii, « audacissimi et robustissimo corpore, nullum genus laboris ac periculi aestimant »[11]. Uscocii, de pildă, fugeau de la turci şi intrau în slujba împăratului sau a dogilor, « însă foarte adeseori atacau pe turci din proprie iniţiativă », afirmă Matias Murko [12].

La luptele din cursul sec. al XVI-lea, participă aşa dar fel de fel de formaţiuni care, după terminarea războaielor, se apucau de prădăciuni. În tratatul de pace, încheiat la 17 februarie 1568, între Suleiman paşa şi împăratul Maximilian, e vorba de instituirea unui control mai serios asupra martologilor, haiducilor, haraminilor şi altor cete asemănătoare[13]. Există firmane turceşti care vorbesc de potolirea şi stîrpirea unor astfel de cete organizate, fiindcă jefuiau provinciile de la marginea imperiului...

Aşa dar, începînd din sec. al XVI-lea, împărăţia otomană e înfruntată de dezordini şi răzvrătiri, care macină autoritatea de stat şi pregătesc într-un fel calea haiduciei de mai tîrziu. Însă, haiduci din această vreme nu sînt cei din cîntecele populare. Cetele de haiduci, de care pomenesc cronicele şi numeroase documente, sînt la origină foştii hăitaşi, deveniţi ostaşi liberi, gata de a intra în solda oricui. Deşi se spune despre ei că-şi ofereau uneori serviciile « senza paga, come venturieri » [14], totuşi ei intrau în slujba celui care plătea mai bine, schimbînd deseori raportul de forţe dintre puterile aflate în luptă. Aceşti haiduci erau recunoscuţi prin veştmintele lor pline de podoabe. Miron Costin ne informează că dărăbanii lui Ştefan Tomşa erau îmbrăcaţi cu « haine tot de feliandrăş, cu nasturi şi cu ceprage de argint, în pilda haiducilor de ţară leşească, cu pene de argint la comănace şi cu table de argint la şoldure pre lădunce »[15].

Activitatea acestor haiduci poate fi urmărită pe bază de documente, începînd din a doua jumătate a sec. XVI-lea şi pînă în sec. XVIII-lea. Mai cu seamă, în ultimul deceniu al sec. al XVI şi după 1600, ei se întîlnesc deseori operînd în ţinuturile din sudul Dunării. Cronicile, actele şi rapoartele diplomatice din această epocă atestă prezenţa acestor lefegii, fie în slujba voevozilor romîni sau în oastea principilor ardeleni, fie alături de imperiali ori împotriva acestora[16].

Deşi erau foarte nestatornici — fapt de care se plînge şi Radu Şerban prin 1602[17], într-un raport către arhiducele Matia — totuşi nu-i găsim niciodată în slujba turcilor. Dimpotrivă, de cîte ori au prilejul, ei trec dincolo de Dunăre şi jefuiesc ţinuturile de margine ale imperiului turcesc.

---

[11] *Scriptores rerum hungaricarum*, Vindobona, 1746, 943.

[12] M. Murko, *L'état actuel de la poésie populaire yougoslave*, « Le monde slave », Paris, 1928, iunie, 342.

[13] M. Guboglu, *Despre martologi şi martolozi*, în mss. Despre rolul martologilor în armata turcească s-a ocupat şi D. Popović în « Prilozi za književnost, jezik, istorii i folklor », Belgrad, 1928, VIII, 213—229.

[14] Hurmuzaki, III, partea II, 169.

[15] Miron Costin, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, Bucureşti, 1944, 33.

[16] Miron Costin, *op. cit.*, 17, 54; Gr. Ureche, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, Buc., f. d. 180; Veress, *Documente*,..., IV, 1932, 248, vol. V, 16, 17, 23, 34, ş.a.: vol. VIII (1935), 41, 46, 73, 75, ş.a.: vol. IX, 1937, 79, 99—100; *Prameny k dejinám tŕicetileté války*, III, Praga, 1951, 68; Hurmuzaki, III, 1880, 241, 266, 269, ş.a. vol. III, partea II, 1888, 190, 198, VIII, 217, 218, 225, ş.a.

[17] Veress, VII, 1934, 15.

Cu vremea sau în anumite împrejurări, ei devin trupe mai mult sau mai puțin regulate, care luptau « călări și pedeștri, înarmați cu săbii și lănci», după cum o spune și N. Bălcescu [19]. Mihai Viteazul, care își organizează armata, dispune și el de trupe de haiduci. Un document din sept. 1610 ne informează că în vremea lui Mihai Viteazul, Baba Novac a poposit cu haiducii săi în satul Vasileuți pe Prut [20]. Chiar și mult mai tîrziu, după reorganizarea oastei de către Alex. Ipsilanti, haiducii au rămas ca o formație de trupe regulate, făcînd « parte din căpităniile din afară și strejuind marginile». [21]

Însă, pentru sec. al XVIII-lea și în bună parte și pentru sec. al XVII-lea, se poate vorbi din ce în ce mai puțin de acești lefegii și tot mai des de haiducii din baladele populare. Procesul de trecere are loc pe nesimțite și cu atît mai mult, cu cît chiar rîndurile haiducilor lefegii se îngroașă după cum s-a spus mai sus cu oameni fugiți din mijlocul populației asuprite. Pentru a scăpa, măcar și temporar, de apăsarea poverilor feudale, iobagii se refugiază în codri și caută să-și facă dreptate singuri. Un document dela Vlad Călugărul — deci din a doua jumătate a sec. XV-lea — ne relatează despre « niște oameni răi, care s-au ridicat unul pe nume Tatul Duvalmă din Rîjnov și Secară, încă și alți iobagi (хлапови) cu ei. Și s-au dus în codrul mare și s-au făcut tîlhari și au omorît oameni și multă marfă au luat» [22]. Se înțelege că forma aceasta de împotrivire a variat în raport cu condițiile sociale și economice ale timpului. Dacă în documente nu abundă mențiuni în legătură cu existența acestui soi de răzvrătiți, asta nu înseamnă că ei n-au existat. Într-o confirmare a hotărîrilor dietei, care s-a ținut la Alba Iulia în zilele de 20—27 iulie 1600, Mihai Viteazul se plînge că « iobagii și slugile tocmite fug dinaintea dărilor și trec între călărașii și pedestrașii măriei tale (e vorba de împăratul), unii apoi între haiduci» [23].

Începînd din a doua jumătate a sec. al XVII și mai ales în sec. următor, în măsura în care se adîncesc contradicțiile economice și sociale din lăuntrul imperiului otoman, în aceeași măsură se înmulțesc și răzvrătirile popoarelor subjugate. Prezența fanarioților în țările romîne, în tot cursul sec. al XVIII-lea, agravează și mai mult situația economică. Din cauza birurilor și lipsurilor, țăranii își iau lumea în cap, iar cei mai isteți își părăsesc căminurile și fug în codru sau se înrolează în rîndurile mișcărilor revoluționare.

Fuga, care e o formă mai veche a luptei de clasă în fața procesului de înfeudare, se întețește acum. Cel care apucă drumul codrului caută să corecteze într-o formă, permisă numai de legile naturii, abuzurile și nedreptățile stăpînirii. Ei suplinesc cu jertfa vieții lor absența justiției sociale de stat și continuă, în alte împrejurări lupta, împotriva cotropitorilor streini și asupritorilor dinlăuntru. Odată intrați în zona luptelor ilegale, fugarii devin haiduci și iau parte și la răscoalele populare, așa după cum s-a întîmplat în Serbia la 1804 [24], sau în Valašsko [25]. În felul acesta, noțiunea de *haiduc* suprapunîndu-se peste aceea de *hoț* de codru, cu care a concurat multă vreme și păstrînd numai amintirea ostașilor haiduci, îmbracă acum un nou conținut: acela al purtătorului de dreptate socială.

Începînd din sec. al XVII-lea și pînă în prima jumătate a sec. al XIX-lea, numărul haiducilor, care operau înlăuntrul imperiului otoman, era foarte mare.

Miron Costin ne informează că, pe la jumătatea sec. al XVII-lea « să ridicase pe acele vremi un tîlhariu anume Ditinca, carele a vedere, fără sfială, îmbla în ținutul Hotinului și Cernăuților

---

[19] N. Bălcescu, *Opere*, I, Buc., 1953, 14.
[20] *DIR*, Veacul XVII, A, II, 1953, 318.
[21] N. Bălcescu, *op. cit.*, 34.
[22] Gr. Tocilescu, 534 *documente slavo-romîne*, București, 1931, 157.
[23] I. Lupaș, *Documente istorice transilvane*, Cluj, 1940 I, 55.
[24] Vezi, M. Chopin, *Bosnie, Servie, Herzegovine, Bulgarie, Slavonie, Illyrie, Croatie, Dalmatie, Montenegro, Albanie*, Paris, 1856, 300.
[25] Fr. Dostál, *O příčinách lidových bouří a původu zbojnictví na Valašsku v letech* 1620—1627, « Naše Valašsko », XIV, (1951), 129—152.

şi porunciia satelor. Ce-au trimis pe Bucioc stolnicul cu o samă de slujitori şi l-au spart şi toţi oamenii lui s-au răsipit»[26]. Aria lor de acţiune se întindea spre miazănoapte pînă în ţinuturile ucrainiene, unde opera Dobruşa[27], spre sud pînă în munţii Rodopei şi spre apus pînă pe ţărmul Adriaticei. Un agent diplomatic englez, fost mai mulţi ani — pe la jumătatea sec. al XVII-lea —ca « Botschaftsecretär » la Constantinopol, făcînd o călătorie la Sofia, povesteşte — firesţe după poziţia lui de clasă, — despre un cuib de hoţi (Räuber) între stîncile unui defileu din Balcani. Descrierea agentului englez indică dintr-odată aria de circulaţie a haiducilor noştri: « Geht man von da nach der andern Seite wieder thalwärts, da kommt man durch einen sehr engen Hohlweg mit hohen Bergen und Wäldern zu beiden Seiten, welcher zwei Stunden lang einen dunkeln und beängstigenden Durchgang bietet. Diese Stelle wird von Haiduts oder Haiduken, wie sie genannt werden, aus Siebenbürgen, der Moldau, Ungarn und andern Ländern in grosser Zahl besucht »,[28].

Pe de altă parte, Filip Filipovici Vigel, care a petrecut cîtva timp, la începutul secolului trecut, pe teritoriul actualei Republici Moldoveneşti, notează în memoriile sale spaima deslănţuită printre locuitori de haiducii din pădurile de acolo[29]. Isprăvile multora dintre ei erau cunoscute şi se bucurau de o întinsă popularitate. Codreanu, Gruia lui Novac, Bujor, Jianu, Corbea, Tunsu ş. a. au fost nişte « berühmte Räuber », cum îi numeşte Kogălniceanu[30] şi isprăvile lor s-au încorporat în numeroase cîntece şi legende.

★

Cîntecele haiduceşti. Cîntecele haiduceşti, cărora Alecu Russo le mai spunea şi « hoţeşti »[31] sau « cîntecele istorice », cum le-a numit Kogălniceanu[32], se împart ca fond şi formă în două categorii distincte: de o parte *baladele* cu o compoziţie mai întinsă, iar de cealaltă *doinele haiduceşti*, în care predomină elementul liric. Însă şi unele şi altele conţin destule elemente reale, cu ajutorul cărora putem reconstitui, cel puţin în parte, sistemul de viaţă al haiduciei.

Continuînd istoric vechile formaţiuni militare ale lefegiilor haiduci, despre care ne-am ocupat mai sus şi fiind urmăriţi necontenit de poterele stăpînirii, haiducii din cîntecele noastre populare au fost nevoiţi să ducă o viaţă organizată, după sistemul căpităniilor, practicată la o anumită epocă şi de înaintaşii lor. Ei erau organizaţi în cete mai mari sau mai mici, al căror efectiv varia după zonele operative şi după faima şi puterea căpitanului.

Haiducii bulgari hălăduiau în cete de cîte zece, douăzeci, cincizeci şi chiar o sută de oameni[33], iar la sîrbo-croaţi o ceată ajungea pînă la şase sute de haiduci[34]. La fel trăiau şi haiducii de pe versantul apusean al Carpaţilor nordici. În a doua jumătate a sec. XVII-lea, un anonim din Silezia — Simplicissimus — pornind să călătorească prin mai multe ţări, printre care şi Transilvania, poposeşte într-o zi printre haiducii din părţile Slovaciei. Trei căpetenii de haiduci, se ospătau: Janko, Havran şi Baiuz. « Ia priveşte (îi spune Janko), ăsta e vestitul căpitan Havran, care are 150 de

---

[26] Cf. *op. cit.*, 183.

[27] Vezi, Jurij Fedkovici, *Vibrani poezii*, Chiev, 1946, 5 şi I. Bĕnkovskij, *Razbojnik Dobruš* « Kievskaja Starina » t. XLIX (1895), 8.

[28] Paul Rycaut, *The present State of the Ottoman Empire*, London, 1668, citat de G. Rosen *op. cit.*, 5.

[29] « Russkij Archiv », Moscova, 1892, VI, 162—165. A. J. Jacimirski menţionează numele a peste 15 haiduci, care au operat, în sec. al XVIII-lea şi XIX, în ţinuturile moldoveneşti. Cf. *Razbojniki v razskazach o nich*, « Etnografičesko obozrenie », 1895, Nr. 3. Vezi şi C. D. Aricescu, *Istoria Revoluţiunii dela* 1821, Craiova, 1874, 5.

[30] M. Kogălniceanu, *Opere*, *I*, Buc., 1946, 553.

[31] Al. Russo, *Poezia populară*, Buc., 1928, 13.

[32] M. Kogălniceanu, *op. cit.*

[33] I. M. Şeptunov, *op. cit.*, 251.

[34] D. I. Popovici, *op. cit.*, 133. Citat de Margareta Ştefănescu, *Din trecutul jugoslavilor şi al romînilor*, « Arhiva », Iaşi, XXXVIII (1931), 1, 51—64.

tovarăși și celălalt e căpitanul Baiuz, care are peste o sută de ortaci, iar eu n-am mai puțin decit ei»[35].

Un sistem de organizare asemănător reiese și din conținutul cîntecelor noastre, ca de pildă în versurile următoare:

N-ați auzit d-un Jian
Și d-un hoț de căpitan,
Care umblă prin păduri,
Cu șaisprezece panduri[36].

Sau această mărturisire a lui Pintea Viteazul, pe care haiducul o face în clipa morții:

« O sută cincizeci *ai mei*
De voinici ca niște zmei[37].

Cu o imagine plastică, cîntărețul ne indică formațiunea în care sînt risipiți haiducii în codru:

Foaie verde trei aglici,
Geme codrul de haiduci,
La tot fagul cîte cinci[38].

Cîteva versuri dintr-o doină redau chenarul unui tablou rustic, demn de penelul unui pictor:

La mijloc de codru verde,
Zare de foc mi se vede
Și la zarea focului
Stau haiducii codrului.
Mulți, îs mulți bătu-i-ar focu,
Zău că nu-i mai ține locu.
Peste sută mai trec zece
Și-mi tot frige un berbece[39].

În fruntea cetelor se afla de obiceiu *un căpitan*, în jurul căruia se desfășoară întreaga acțiune a baladei. Căpitanul era desigur cel mai isteț și cel mai întreprinzător dintre toți. Viața și isprăvile acestor căpetenii ni s-au păstrat nu numai de tradiția orală, ci și de actele contemporane. Toți au trăit aevea și de inventii nu poate fi vorba. O serie de documente de pe la 1600 vorbesc de Baba Novac, ca de un « capitano di Kaiduchi »[40], sau îl numesc « beruembter Freybeiter »[41], care avea sub conducerea lui între 3—4000 haiduci[42]. Groza haiducul a trăit în prima jumătate a sec. trecut și a fost osîndit la moarte de tribunalul criminalicesc din București, în ziua de 7 august 1838[43]. Tot așa se poate reconstitui viața haiducului Bujor pînă în cele mai mici amănunte[44], iar despre Iancu Jianu există un bogat material de arhivă, pe baza căruia s-ar putea alcătui o întreagă

---

[35] *Naše národní minulost v dokumentech*, Praga, I, 1954, 509.
[36] I. A. Candrea și O. Densușianu, *Poezii pop.* Buc., 1909, 41 și Gr. Tocilescu, *Materialuri folkloristice*, Buc., I. 1900, 166.
[37] Ion Pop Reteganul, *Pintea Viteazul*, Brașov, f. dată, 95.
[38] I. A. Candrea și O. Densușianu, *op. cit.*, 54.
[39] T. Pamfile *Cîntece bătrînești*, Tecuci, 1926, 161.
[40] Hurmuzaki, XII. 741.
[41] *Ibidem*, 788.
[42] *Ibidem*, 843, 853, 881, 951, 1113, 1153.
[43] V. Alecsandri, *Groază, ultimul haiduc romîn*, « Columna lui Traian » București, 1873, 255—257.
[44] Vezi, N. D. Popescu, *Bujor haiducul*, București, 1908, ed. IV. Prefața. Vezi « Ioan Neculce », Iași, fasc. 6, (1926—1927), 279.

monografie[45]. De asemeni, documentele vorbesc despre un haiduc Velcu, care a haiducit cu oamenii lui în vremea Zaverei, pe Valea Prahovei. « Aceşti oameni, spune un act din 26/10 martie 1821, la negustori, locuitori şi călători pînă acuma nici cea mai mică supărare n-au făcut »[46]. Cu alte cuvinte, toate căpeteniile de haiduci din baladele populare ar putea forma obiectul unor studii monografice, aşa după cum a încercat B. Desnica cu harambaşa Baja Pivljanina[47] şi Andrei Melicherčik cu haiducul Janošik din Slovacia[48].

Una din dominantele vieţii haiduceşti era simţămîntul de justiţie socială, tendinţa de a da bunurilor o altă repartiţie. Iată principiul *eticei haiduceşti :*

Bată-vă crucea de ciocoi,
De-aşi mai scăpa dela voi,
Să mă trag la codru iară,
Şi să fac dreptate-n *ţară.*
Cînd oiu vedea om sărac,
În chimir mîna să bag
Şi de chin şi vai să-l scap.
Iar de-oiu întîlni un ciocoiu,
De piele să mi-l jupoi
Şi să fac din ea cimpoi[49].

Altă dată, ura împotriva turcilor capătă accente de cruzime neobişnuită. Haiducul stă la pîndă în zăvoi, unde jupoaie pielea de pe turci, pe care apoi o vinde în « tîrgul mare »

...Iar cu banii ce-a luat,
Multe vite-a cumpărat
Şi le-a împărţit la săraci,
Să fie îndestulaţi[50].

Ovid Densuşianu[51] admite, şi pe bună dreptate, că viaţa păstorească ducea, după cum am văzut, spre haiducie, mai ales că ciobanii cunoşteau bine potecile şi tainele codrilor. Faptul acesta ar explica şi unele interferenţe şi analogii dintre folclorul haiducesc şi cel păstoresc. Însă nu-i mai puţin adevărat că rîndurile haiducilor se îngroşau cu oameni nevoiaşi ajunşi din pricina sărăciei pe culmile disperării. Mai ales cei nedreptăţiţi apucau calea codrului, spre a scăpa de orice povară. Iată ce spune un nevoiaş, adresîndu-se bogatului:

Toată iarna am venit,
Toată iarna am cerşit,
Să-mi dai două-trei parale,
Să iau mălăiaş şi sare.
Că-mi mor copiii de foame[52].

---

[45] Dincă Izvoranu, *Istoria lui Iancu Jianu*, « Rev. pt. istorie şi arheologie şi filologie », Bucureşti, I, (1883), fasc. 2, 411—414.
[46] N. Iorga, *Studii şi documente*, VIII, 131.
[47] B. Desnica, *Nekoliko podataka o peraštanskim hajducima i o harambaši Baju Pivljaninu*, « Prilozi za književnost, jezik, istorii i folklor », Belgrad, VII, 1927, 179—188.
[48] A. Melicherčik, *Historická postava Juraja Janošika*, « Hist. sbornik », Bratislava, X, (1952), 276—293.
[49] I. A. Candrea şi O. Densuşianu, *op. cit.*, 102.
[50] Revista Asociaţiei înv. mehedinţeni, 1933, Nr. 2. 21.
[51] O. Densuşianu, *Viaţa păstorească*, Bucureşti, 1923, II. 22.
[52] Gh. Dem. Teodorescu, *Cîntece de lume*, Bucureşti, 1937, 56.

Birurile grele și podvezile împing oamenii spre codru:

Biru-i greu, podveada grea,
Sărăcuț de maica mea,
Unde merg și orice fac,
De belele nu mai scap [53].

Hotărît să scape de sărăcie romînul își transformă uneltele de muncă în arme haiducești, ceea ce constituie o impresionantă reminiscență a vremurilor de nestatornicie:

Foicică bob năut.
Am să fac ce n-am făcut,
Am să bag cu cucu-n plug.
Pistoalele să le-ncing,
Iataganul — fierul lung,
Cormana — cea săbioară,
Să se ducă vestea-n țară [54].

Despre *sălășluirea în inima codrilor* aflăm puține lucruri. De cele mai multe ori, haiducii ne sînt prezentați stînd la sfat în jurul focului sau pregătindu-și cina:

Colo jos în codrul verde,
Ce cumplit foc se mai vede.
Lîngă el Pintea ședea
Și cu soții lui vorbea,
Vorbea și se sfătuia,
Și erau pînă-n cincizeci
Și frigeau vreo trei berbeci [55].

Odată însă cu sosirea toamnei, haiducii coborau în sate pentru a porni din nou la ivirea primăverii. Se pare că lucru acesta intrase în tradiția haiducească, de oarece și-n sudul Dunării se proceda la fel. Doinele noastre notează acest fapt cu o fidelitate de cronică:

Frunză verde salbă moale,
S-a trecut Vinerea mare,
S-a rărit codrul pe vale,
Haiducii cobor la vale,
Să-mpărțească la parale,
La parale gălbioare [56].

Alte patru versuri vin să întărească acest lucru:

Frunza-n codru cît se ține,
Toți voinicii trăiesc bine,
Iară frunza dacă-l lasă,
Toți voinicii merg pe-acasă [57].

---

[53] *Ibidem*, 58—59.
[54] T. Pamfile, *op. cit.*, 158.
[55] Ion Pop Reteganul, *op. cit.*, 73.
[56] I. A. Candrea și O. Densușianu, *op. cit.*, 43; T. Pamfile, *op. cit.*, 162.
[57] O. Densușianu, *op. cit.*, 55.

Cetele de haiduci mişună numai pe plaiuri şi prin desişul codrilor. De îndată ce ieşim din strînsoarea munţilor şi ne îndreptăm spre ţărmurile luminoase ale Dunării, sau spre alt ţinut de margine, consecvenţa creaţiei poetice ne prezintă haiducul în luptă cu turcii sau cu tătarii.

★

Cu aceasta ajungem la *baladele haiduceşti*, a căror anecdotică a fost grefată pe un fond mai vechi al cîntecelor de vitejie. Lucrul acesta l-a subliniat şi Ovid Densuşianu, atunci cînd s-a ocupat de apropierea dintre folclorul păstoresc şi cel haiducesc. Numai că el punea accentul pe penetraţia elementelor păstoreşti în sfera baladelor haiduceşti [58]. Unele balade sînt cu totul noi, cum sînt, de pildă, cele create în jurul isprăvilor lui Radu Anghel, care a trăit pe la mijlocul secolului trecut [59], sau cele care cîntă faptele lui Mantu de la Glimboca, de după primul război mondial [60].

Tocmai faptul că o serie din aceste balade subliniază în mod răspicat caracterul social al haiduciei, ne îndrituieşte să credem că ele au luat fiinţă într-o vreme cînd condiţiile sociale şi economice din ţările noastre erau dintre cele mai aspre. Dacă în unele e vorba de Baba Novac, de Gruia, de Badiul sau de Vălcan, din ciclul dunărean, dacă în altele se cîntă isprăvile lui Codreanu, ale lui Bujor sau Grue Grozovanul din ţinuturile de răsărit ale ţării noastre şi dacă, în sfîrşit, alte balade proslăvesc faptele lui Jianu, ale lui Corbea sau Pintea Viteazul, în schimb toate au o fabulaţie asemănătoare.

Păstrînd structura epizodică a vechilor cîntece de vitejie şi însuşindu-şi uneori situaţii din poezia păstorească, baladele haiduceşti s-au cristalizat în jurul unor obiective desprinse din realitate. Deşi plăsmuirea lor se sprijină uneori pe elemente disparate, a căror autenticitate e greu de stabilit, ele sînt totuşi susţinute de un sbucium interior, care împrumută naraţiunii un evident caracter dramatic. Ne gîndim în primul rînd la cele din aşa zisul ciclu dunărean, în care lupta haiducului cu turcii se desfăşoară gradat pînă la izbînda finală a celui dintîi.

De la începutul calm al baladei [61], ca şi întinsul apelor dunărene, pe care pluteşte liniştit caicul haiducului şi pînă în momentul cînd Gruia scapă din temniţa Ţarigradului este incontestabil o interesantă gradaţie scenică. Începutul acesta liniştit e întrerupt brusc de hotărîrea haiducului de a pleca la Ţarigrad care, în tehnica poetului popular, e pe undeva pe aproape. Situaţiile următoare, ca şi prezenţa Aniţei crîşmăriţa, nu fac decît să sporească zbuciumul eroului, pentru a culmina în luptă corp la corp.

În concepţia poporului, *haiducul e un om drept*, un optimist, un caracter vesel, un om înzestrat cu puteri şi calităţi excepţionale. El trebuie să iasă din orice încurcătură, întocmai ca voinicii din basme. După şapte ani de temniţă, Gruia scapă printr-o stratagemă a bătrînului Novac. Intervenţia corbilor, a vulturilor sau a calului năzdrăvan sînt fără îndoială elemente fantastice, pe care le găsim în toată epica balcanică. Lupta celor doi haiduci cu turcii, al căror număr e covîrşitor de mare, ne aminteşte zbuciumul eroic, în condiţii asemănătoare, din baladele bulgăreşti şi sîrbeşti. Gruio, Banul Strahinia sau Marco Kralievici din baladele sîrbeşti duc necontenite lupte cu turcii, într-o încleştare pe viaţă şi pe moarte.

Haiducul nostru e isteţ, ager, abil şi foarte puternic. După ce Gruia e legat

Cu o funie de mătase,
Împletită în trei şi şase,
Ca şi mina-n cot de groasă
Şi c-o funie de fuior,
Ca fluerul la picior [62],

[58] *Ibidem*, 10—36.
[59] Rădulescu-Codin, *Din Muşcel. Cîntece poporane*, Bucureşti, 1891, 210.
[60] Sociologia Românească, Bucureşti, 1936, Nr. 11. 39—42.
[61] *Cîntecul lui Novac, lui Novac Baba Novac*, T. Severin, 1929, 1.
[62] *Gruia lui Novac, legendă populară*, Braşov, f. d. 11.

abia se trezește și trosnesc pe el funiile. Forța haiducului reiese și din portretul, pe care Ana crîșmărița îl face în fața împăratului:

Nu-i nici'nalt și nici nu-i gros,
Cum e omul mai frumos,
Dar e voinic și osos,
Cum te prinde, cum pici jos.
. . . . . .
De trei pălmi e lat în frunte
Și nu prea vorbește multe.
Pe din sus de gurișoară,
Are o mîndră mustăcioară
Și din șele în călciie,
Nu-i voinic ca să-l rămîie. [63]

Stratagema cu galbenii risipiți pe jos de Novac, pentru a zmulge pe Gruia din mîinile turcilor, e deseori folosită de haiduci în situații similare. Haiducul se face nevăzut, iar turcii rămîn să adune galbenii aruncați pe jos, după cum Făt frumos aruncă peria fermecată, care se preface într-o pădure de nepătruns înaintea zmeului sau a zgripțuroaicei din basme. Epizodul acesta se bucură de o largă circulație în creațiile populare. Călătorul Della Valle relatează o legendă populară maghiară, cu un conținut asemănător, în care e vorba de lupta dintre unguri și tătari din vremea lui Ladislav cel Sfînt [64]. După cum se știe, Cîrjaliul, ca să scape din închisoarea dela Iași, în 1821, se folosește de un procedeu întrucîtva asemănător [65]. Deci, e incontestabil că între toate speciile literaturii populare are loc un proces de neîntreruptă contaminare.

Poetica haiducească e caracteristică și comună tuturor ținuturilor românești, așa cum a fost și fenomenul social, care a generat-o: haiducia. Baladele s-au cristalizat pe amintiri precise și în forme expresive, mai ales acolo unde rezistența populară a fost mai puternică. Dacă ne-am întoarce spre baladele haiducilor, care au operat în ținuturile de miază noapte ale țării, am constata aceleași calități sufletești: bărbăție, mărinimie, curaj și mai presus de toate *un profund sentiment al dreptății*. Cînd haiducul e chemat în fața domnului, el răspunde răspicat:

Și-o să-ți spun adevărat,
Că eu creștin n-am stricat.
Eu unde vedeam săracul,
Ascundeam bine baltagul.
Și-i dam bani de cheltuială
Și haine de primeneală [66].

O astfel de atitudine dreaptă, neînfricată, are și Grue Grozovanul, care înfruntă pe hanul tătărăsc:

De-i iertare sau de nu-i,
Tot cu dreptul vreau să-ți spui.
Că de cînd m-am ridicat,
Și-n Bugeac eu am intrat,
Mulți tătari, zău, am stricat [67].

---

[63] *Gruia lui Novac*, op. cit., 8.
[64] Magyar Történelmi Tar, III, 26. Indicația prof. Ion Totoiu.
[65] J. A. Vaillant, *La Romanie ou histoire, langue, littérature, orographie, statistique des Romans*, Paris, 1844, III, 248.
[66] T. Pamfile, *Cîntece de Țară*... 71.
[67] V. Alecsandri, *Poesii populare*, București, 1933, 121.

Acţiunea acestor balade e străbătută de un puternic dramatism sufletesc, ca şi cele în care poterele aleargă pe urmele haiducilor. Cînd Ştefan Vodă coboară din jilţul domnesc şi porneşte în fruntea poterei să prindă pe Miul haiducul, domnul rămîne mic pe lîngă isteţimea şi îndrăzneala haiducului. Intervenţia « surioarei Miului » [68], care îl înştiinţează de sosirea poterei, e un act de solidaritate frăţească. În cadrul unor necontenite frămîntări, care caracterizează ciclul răsăritean al baladelor haiduceşti, apare şi femeia alături de bărbat, fie în situaţii minore, fie conducînd, ca Voica, o ceată de haiduci:

Să vezi, Voica, fată mare,
De umblă pe hat călare,
Înconjurată de pistoale,
De lucesc ca mîndrul soare [69].

★

Dacă baladele sînt creaţiuni poetice de largă respiraţie epică, în schimb, doinele, cu factura lor proprie, constituie o podoabă de imagini lirice. Ele pornesc din adîncul frămîntărilor sufleteşti prin care a trecut poporul nostru. Decorativă şi sinceră, arhitectonizată sumar din elemente interioare sufleteşti, colorată cu imagini vii din natură, doina îşi asigură sub acest aspect întîietatea faţă de versificaţia epică a baladelor. Doina exprimă întreaga orhestraţie de sentimente a omului oropsit, însă demn şi hotărît. « S-apuc calea codrului, din doine, nu-i strigătul unui răufăcător, ci sinteza noastră istorică şi socială de două veacuri şi mai bine », spune Delavrancea — şi pe bună dreptate. « Numai un temperament însufleţit de mîndrie se putea ridica împotriva robiei şi să-şi spună ce avea pe suflet » [70].

Ce cuvinte pot oare exprima mai bine neastîmpărul din sufletul unui om decît aceste patru versuri:

Bate vintul, bate vintul,
Bate vintul, arde cringul.
Ies la cring, ca să mă sting,
Dar la cring mai rău m-aprind [71].

Şi tot aşa, greu ne-am putea închipui că s-ar putea exprima mai plastic în altă limbă puritatea acestui simţămînt de melancolie:

Eu mă duc, codrul rămine,
Frunza plinge după mine.
Frunza s-o legăna-n soare,
Eu mă legăn pe picioare.
Frunza s-o legăna-n vint,
Eu mă legăn pe pămînt [72].

Sau acest catren, care ar putea lua loc în orice antologie a poeziei populare universale:

Jelui-m-aş şi n-am cui,
Jelui-m-aş codrului,
Codru-i jalnic, ca şi mine,
Că nici frunză nu-i rămine [73].

---

[68] M. Budălănescu şi C. F. Ciauşanu, *Frunză verde*, R. Vîlcea, 1938, 58—60.
[69] N. Păsculescu, *Literatura pop. romînă*, Buc., 1910, 239—243. Vezi şi Miron Pompiliu, *Balade pop. romîne*, Iaşi, 1870, 68—70.
[70] B. Delavrancea, *Din estetica poeziei populare*, Buc., 1913, 6.
[71] Gh. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, 59.
[72] Ovid Densuşianu, *Flori alese*, Bucureşti, 1921, 53.
[73] *Ibidem.*

Nu mai înmulțim exemplele și nu mai stăruim asupra acestor lucruri care sînt pentru noi valori unanim recunoscute. Doina haiducească rămîne, cu lirismul ei exuberant dar și potolit, cea mai autentică expresie a spiritului de creație al poporului nostru.

★

Tocmai pentru faptul că poporul a trăit intens această formă de luptă împotriva robiei și asupririi, ea a lăsat urme atît în legendele, care s-au plăsmuit în jurul isprăvilor haiducești, cît și în toponimie. Denumiri ca « *Peștera hoțului* », « *Poarta hoțului* »[74] sau *Fîntîna turcului*[75] și *Drumul hoților*[76] sînt reminiscențe ale locurilor pe unde au hălăduit haiducii. Multe din ele au dispărut, altele se mai păstrează și azi, legate de povestiri, care au trecut apoi în literatura scrisă. Cît de interesant ar fi de urmărit pătrunderea folclorului haiducesc în literatură și artă, în genere. Problema e strîns legată de atracția pe care a avut-o asupra scriitorilor romantici folclorul popoarelor din Balcani.

În ce ne privește, epizoade și ecouri din viața haiducească pot fi urmărite, începînd cu « *Tunsul haiducul* », — care s-a bucurat de o întinsă popularitate[77], — trecînd pe la Vasile Alecsandri, B. P. Hasdeu, G. Baronzi, M. Eminescu, St. O. Iosif, Bucura Dumbravă, N. D. Popescu, pînă la Mihail Sadoveanu, Victor Eftimiu, G. A. Petre ș.a. E o pînză de reflexe care s-au țesut, legînd laolaltă amintirea zbuciumului de luptă împotriva înrobitorilor cu năzuințele artistice ale literaturii noastre.

Pentru noi, haiducia rămîne un aspect al luptei de clasă, în care se regăsesc criterii și valori de etică socială. Există acolo o luptă neșovăitoare a celor nevoiași împotriva asupritorilor. Haiducia a fost, cum spunea Stojkov-Rakovski, « unica lege a vieții noastre politice în timpul robiei turcești »[78].

La rîndul lui, haiducul, întrupează forța, agerimea, iscusința și istețimea, care sînt calitățile unui viteaz. De aceea, el apără familia, ajută pe nevoiași și face dreptate. Cine i se împotrivește e răpus fără șovăire. Viața haiducului e o neobosită căutare a dreptății și plină de isprăvi împinse uneori pînă la irealitate. Un lucru însă trebuie reținut: haiducii noștri n-au pornit aiurea să asedieze cetăți și nici n-au trecut hotarele țării pentru cuceriri. Ei au luptat la ei acasă împotriva împilării, lașității, trădării și pentru o lume mai bună.

ГАЙДУКИ И ГАЙДУЧЕСТВО

Гайдучество было одной из форм национально-освободительного движения народов, характерной для стран Центральной и Юго-Восточной Европы. Более новые исследования на эту тему, предпринятые в районе Восточных Карпат и в венгерских краях, категорически подтверждают классовый характер этого социального явления. Советские специалисты дают такую же трактовку народному эпосу южных славян.

В первой части данной работы автор дает исторический обзор гайдучества. Желая зафиксировать несколько моментов исторической эволюции этого движения. автор прибегает к этимологическому разбору слова «гайдук» (HAIDANES) Он находит корни этого слова в Венгрии, откуда оно в XVI веке легко проникло в румынский язык через связь с Трансильванией и военные экспедиции. В XV веке на

[74] G. Bezviconi, *Despre haiduci*, București, 1947, 13.

[75] N. D. Spineanu, *Dicționar geografic al jud. Mehedinți*, Buc., 1894, 127.

[76] *Dicționarul jud. Teleorman*, Buc., 1897, 123.

[77] Vezi, prelucrarea lui S. Michălescu în « Țeranul român », Buc., I, (1862), No. 9, 71. Despre Tunsu, vezi și povestirea « Tundza » de Radu Curălescu în « Odesskij Almanach », pe 1840, 39 sq. și St. Béllanger, *Le Kéroutza, voyage en Moldo-Valachie*, II, Paris, 1846, 79. și N. D. Popescu, *Tunsu, căpitan de haiduci*, Buc., 1909, ed. IV.

[78] I. M. Septunov, op. cit. 251.

венгерской равнине расселились многочисленные сербские, хорватские и валашские овцеводы, бежавшие от турецкого гнета. К ним присоединились беглые венгерские крепостные крестьяне. Здесь, под влиянием славянских элементов, слово «haytő», «heydó» было заменено другим венгерским словом «haydu» (Abactor Ochsentreiber).

В XУ веке, когда торговля скотом получила большое развитие, создалось целое сословие людей—погонщиков скота, сопровождавших стада на крупные европейские рынки (в Венецию, Чехию, Моравию, Южную Германию). Этих людей называли *гайдукама* и набирали их не только среди чабанов венгерской пусты, но и из крепостных крестьян. Они были организованы в дружины и снабжены оружием для защиты от разбойников, нападавших на них на большой дороге. Когда же в XУI веке наступил упадок в торговле скотом, вся эта категория людей превратилась в разбойников и грабителей, а многие из них приняли участие в восстании Г. Дожа в 1514 году, о чем свидетельствуют многочисленные письменные памятники того времени.

С другой стороны, автор упоминает о том, что к концу XУ и на всем протяжении XУI века, в период расцвета османской империи, был создан ряд военизированных организаций, в задачу которых входило оберегать спокойствие на границах, взимать пошлины, подати и т.д., но которые злоупотребляли своей властью, наносили вред османской империи и содействовали таким образом ее упадку. Этому также способствовали набеги гайдуков, превратившихся впоследствии в профессиональных наемников.

Итак, тогдашние гайдуцкие дружины, о которых упоминают летописи и многочисленные письменные памятники эпохи, происходили из рядов погонщиков скота, ставших свободными воинами, готовыми служить кому угодно. Их деятельность можно проследить по многочисленным документам, начиная со второй половины XУI в. и вплоть до XУIII века. Но не их воспевает народ в своих песнях.

Уже во второй половине XУII и в XУIII веке все меньше можно говорить об этих наемниках и все больше выступают гайдуки, воспетые в народном эпосе. Переходный процесс проходит незаметно тем более, что даже в ряды наемников вливается все больше людей, бежавших из феодальной неволи. Автор приводит документ Влада Кэлугару (1482—1495), из которого ясно видно, что еще тогда все большее число крепостных крестьян укрывалось в лесах, чтобы самим добиваться справедливости.

Современем, в силу экономических и социальных условий, их число чрезвычайно увеличилось. К концу XУIII века их поле деятельности простирается к северу до Украинской земли, к югу — до Родопских гор, а к западу — до берегов Адриатики.

Во второй части статьи автор переходит к разбору гайдуцких песен, которые он делит на две категории: гайдуцкие *дойны* и *баллады*. Попутно анализу этих песен, автор освещает ряд моментов, связанных с жизнью гайдуков. Он говорит об их системе организации в дружины, об их численности, атаманах, об их социальной этике и быту в дремучих лесах. Содержание гайдуцких баллад и дойн дает яркую картину духовных качеств этих людей, которые были исполнены решимости восполнить ценою собственной жизни отсутствие социальной справедливости.

THE HEYDUCKS AND THEIR SONGS

In the first section of his survey, the author deals with the social position of the heyducks from the historical point of view. Outlawry was one of the numerous characteristic feudal institutions, belonging to the Central and South-Eastern European countries. More recent investigations on outlawry in this area of the East-Carpathian mountains and in Hungary assert the class-character of this social phenomenon. The Soviet researchers likewise give the same interpretation to the folk epics of the Southern Slavs.

In order to determine a few outstanding moments of the historical evolution of the heyduck activity, the author follows up the etymology of the word „heyduck" (haidones). His research leads to a Magyar origin of the word, whence it penetrated into the Roumanian language in the 16th century, owing to military expeditions and the intercourse of the Roumanian people with Transylvania.

In the 15th century, a great number of Serbian, Croat, Valachian herdsmen, fleeing from the Turks — as well as Hungarian serfs, escaped from the boyars' estates — settled in the Hungarian plain. Owing to the influence of Slav pastoral elements, the words *hayto, heydo, haydo* were replaced by another Magyar word *haydu* (Abactor = Ochsentreiber). As the cattle trade increased in proportion, during the 15th century, a specific social category of people was formed, which led the cattle-droves to the large European markets (Venice, Bohemia, Moravia, Southern-Germany). These cattle drivers were called "*heyducks*" and were recruited not only from among the Puszta shepherds and cattleherds, but also from the village-villeins. The latter were organized in bands and carried weapons, to defend themselves against the robbers, who attacked them on their long journeys. At the beginning of the 16th century, owing to numberless restrictions, the cattle trade declined, and the cattleherds, left without employment, began to rob and plunder. An important number of documents of this epoch indicates the heyducks' participation in Doja's rebellion (1514).

On the other hand, the author points out that toward the end of the 15th and during the following century, when the Turkish rule was spread over vast territories, a number of quasi-military organisations were set up, assigned to maintain order along the boundaries, to collect custom duties taxes, a.s.o. In most cases, however, such organizations as the "martologs", "armatols", "spahis", etc., unfolded a noxious activity, thereby contributing to the decay and downfall of the Turkish empire. The Turkish soldiers were assisted by the heyducks, who, at a later date, became mercenaries.

Beginning with the 16th century, the Turkish empire became the seat of disorder and rebellion, which undermined the state authority and favoured, in a way, the formation of the future heyducks. The heyducks of this period have however nothing in common with the legendary brigand heroes mentioned in folk epics.

The bands of heyducks mentioned in the chronicles and a great number of contemporary documents were initially former cattle-drovers, who, becoming free lances, were ready to serve and follow whoever offered them the best pay. The activity of those heyducks might be followed up in the documents, beginning with the second half of the 16th century and ending with the 18th century.

During the 18th, and partly in the 17th century, the heyducks mentioned in documents refer less and less to those originating from cattle-drovers, being steadily supplanted by the heyducks of the folk ballads. This transition is accomplished in gradual stages, all the more as the ranks of mercenary-heyducks grow steadily with runaways recruited from among the oppressed population. A document belonging to Vlad the Monk (1482—1495), mentioned in the survey, indicates the serfs taking refuge in the forests to flee from oppression and social injustice, thus taking the law into their own hands.

Owing to social and economic conditions, their number increased greatly. At the end of the 18th century, the area of their activities reached to the North, the Ukrainian territories, to the South, the Rhodopos mountains, and to the West, the coasts of the Adriatic sea.

In the second section of the present survey, the author deals with the heyducks' songs, which he divides into two categories: *heyduck ballads* and *heyduck doinas*, pointing out a series of elements connected with the life of the heyducks; thus their system of organization in bands. their number, the captains of the heyducks, their social ethics, their life in the middle of the woods.

The contents of the heyduck ballads and doinas clearly reflect the moral qualities of these outlaws, determined to sacrifice their lives to fight social injustice.

VIKTOR von GERAMB

O scrisoare primită de la muzeul Joanneum, secţia etnografică din Graz — Austria, din partea prof. dr. *Leopold Kretzenbacher*, ne comunică trista veste că *Viktor von Geramb* nu mai este. Unul din cei mai străluciţi reprezentanţi ai ideilor înaintate în folcloristica austriacă şi una din realele autorităţi în mişcarea folclorică europeană ne-a părăsit la 8 ianuarie 1958.

Cu această ocazie ţinem să subliniem rolul important pe care *Viktor von Geramb* l-a jucat în fundamentarea noii orientări teoretice a folcloristicii austriace de după război. Membru fondator, alături de *Raimund Zoder*, *Hans Commenda*, *Leopold Schmidt*, etc., al Asociaţiei austriace pentru cîntecul popular, von Geramb a participat în modul cel mai activ la dezbaterile de principii şi metodă ale asociaţiei, impunînd prin numeroasele sale studii [între altele, deosebit de importantele: *Zur Biologie des Volksliedes*, 2 (1953) 7—13 şi *Von der Gegenwartsnähe des echten Volksliedes*, 4 (1955) 1—10], publicate în *Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes*, organul anual al asociaţiei, teza permanentei contemporaneităţi a actului de creaţie populară. Combătînd o părere adînc înrădăcinată în folcloristica germană, după care folclorul popoarelor de limbă germană ar fi numai un simplu obiect de reconstrucţie arheologică şi muzeografică, *Von Geramb* a militat pentru studierea creaţiei vii a poporului austriac descoperind liniile evoluţiei sale în tematica nouă şi actuală a acestei creaţii şi punînd bazele cercetărilor moderne de biologie a cîntecului popular. Opera sa fundamentală *Sitte und Brauch in Österreich*, a cărei cea de a treia ediţie a apărut la Graz în 1948, nu ne-a fost pînă acum accesibilă, dar din numeroasele relatări elogioase apărute în publicaţiile de specialitate din străinătate, putem trage încheierea că reprezintă un moment decisiv în istoria folcloristicii austriace. Acum, cînd inima sa a încetat să bată, ne asociem la pierderea grea suferită de poporul austriac şi deplîngem în mod sincer moartea eminentului învăţat şi animator care a fost *Viktor von Geramb*.

A. FOCHI

DIN REALIZĂRILE FOLCLORISTICII NOASTRE

Folcloriști străini la Institutul de Folclor — Lidia Axionova — R.S.S. Moldovenească.

În cadrul convenției culturale dintre țara noastră și U.R.S.S., am primit vizita unei delegații sovietice în luna ianuarie a.c. Din delegație a făcut parte și Lidia Alexandrovna Axionova, profesor de istoria muzicii și folclor la Conservatorul « Gavril Muzicescu » din Chișinău. Preocupîndu-se în mod special de probleme de folclor, d-sa a vizitat în repetate rînduri institutul nostru. Cu această ocazie s-a informat îndeaproape de realizările folcloristicii noastre, cercetînd cu mult interes atît materialul folcloric înregistrat pe discuri și benzi de magnetofon, cît și publicațiile Institutului de Folclor.

Interesîndu-se îndeosebi de folclorul moldovenesc și de problema romanței, L. A. Axionova a avut discuții numeroase cu specialiștii institutului în problemele respective. Totodată s-au stabilit pentru viitor relații de colaborare permanentă, în sensul unui schimb reciproc periodic de materiale folclorice și informații.

L. A. Axionova a vizitat numeroase instituții și personalități muzicale din București și Iași, strîngînd cu această ocazie material documentar cu privire la compozitorul Gavril Muzicescu.

Institutul nostru a pus la dispoziția Conservatorului din Chișinău, prin tov. L. A. Axionova, o colecție de publicații ale Institutului de Folclor și mai multe benzi de magnetofon înregistrate cu material folcloric.

Atît vizita d-sale, cît și relațiile de colaborare stabilite sînt de un real interes pentru Institutul nostru de Folclor.

E.C.

Thorkild Knudsen — Danemarca

Folcloristica daneză, rezultatele cercetării științifice a izvoarelor folclorului danez, ale căutării și valorificării vechilor colecții de folclor din Danemarca, poziția istoric-critică a muzicografului Hjalmar Thuren, a folcloriștilor Erik Abrahamsen, Svend Grundtvig, Axel Olrik și H. Grüner Nielsen la editarea unei colecții științifice de cîntece populare daneze, ne sînt în bună parte. cunoscute din literatura de specialitate. Cu atît mai interesantă și instructivă a fost deci vizita folcloristului Thorkild Knudsen pentru cercetătorii Institutului de Folclor, putîndu-se discuta direct diferite probleme puse în folcloristica modernă.

Thorkild Knudsen lucrează în domeniul folclorului muzical, colaborează la colecția de cîntece populare daneze *(Danmarks gamle Folkeviser)* și studiază, pornind în primul rînd de la materialul colecției, elementele specifice de conținut și formă în melodiile populare daneze transmise oral. Prin acest studiu, Thorkild Knudsen urmărește să stabilească existența și valoarea tradiției muzicale populare daneze și evoluția muzicii populare independent de muzica omofonă bisericească din evul mediu (cîntul gregorian), combătînd erorile adepților mult discutatei « Rezeptionstheorie » în acest domeniu.

Scopul vizitei lui Thorkild Knudsen la Institutul de Folclor a fost tocmai discutarea principiilor de lucru și o mai largă documentare, căutînd corelații în cîntecul popular european în general, asupra interpretării și raportul elementelor de structură, care stau la baza altui specific național.

Menționăm că, din discuțiile purtate și din prezentarea despre o metodă de fișare a melodiilor, ținută de D-l Knudsen la Institutul de Folclor, s-au profilat o serie de probleme de interes comun, deschizînd perspectivele unei rodnice colaborări pentru viitor.

A.S.

H. Wouters — Belgia

La începutul lunii februarie a sosit în țara noastră cunoscutul etnograf belgian D-l H. Wouters, profesor de etnografie și lingvistică, directorul relațiilor culturale cu străinătatea din cadrul Ministerului Instrucțiunii Publice.

Profesorul Wouters a avut cîteva întrevederi cu specialiştii romîni în probleme de folclor. D-sa a vizitat o serie de muzee de artă populară din capitală, printre care muzeul « Dr. Mina Minovici», Muzeul de artă populară şi Muzeul satului unde a avut o discuţie îndelungată cu conducerea, referitor la principiile care au stat la baza organizării acestuia, în vederea înfiinţării unui muzeu similar în Belgia.

Vizitînd Institutul de Folclor, D-l Wouters s-a interesat în special de o serie de obiceiuri populare, cele mai multe legate de ciclul sărbătorilor de iarnă, (ca jocurile cu măşti) avînd similitudine cu unele tradiţii populare belgiene încă puternic reprezentate.

D-l Wouters şi-a exprimat de asemenea dorinţa de a asista personal la cîteva manifestări folclorice în centrele cu tradiţie populară bogată din ţara noastră. În acest scop D-sa a vizitat regiunea Sibiu.

În ziua de 7 februarie în faţa unui public numeros de specialişti, profesorul Wouters a ţinut o conferinţă deosebit de interesantă despre etnografia şi folclorul belgian. Începîndu-şi expunerea prin schiţarea evoluţiei etnice a poporului belgian D-l Wouters a oferit specialiştilor noştri posibilitatea unei cunoaşteri mai profunde a specificului tradiţiilor populare din Belgia. Conferenţiarul a vorbit în continuare despre reînvierea unor manifestări folclorice (cu caracter religios şi profan) ca o reacţiune firească împotriva tendinţelor de uniformizare ale civilizaţiei moderne şi a amintit de asemenea că în ultimii ani interesul manifestat în Belgia pentru cercetarea faptelor de folclor a crescut considerabil. Au luat astfel fiinţă catedre de etnografie în diverse universităţi, comisia de cercetări folclorice şi numeroase muzee regionale de folclor dintre care cele mai importante în oraşele Anvers, Bruxelles, Gant şi Bruges.

Cu ocazia ultimei vizite la Institutul de Folclor D-l Wouters ne-a făcut cunoscută intenţia sa de a ţine la întoarcerea în ţară o serie de conferinţe privind cîteva aspecte ale etnografiei şi folclorului nostru, care l-au impresionat în mod deosebit în timpul şederii sale în Romînia.

Sperăm că vizita profesorului Wouters va însemna începutul unei colaborări ştiinţifice active între specialiştii noştri şi cei belgieni, pentru o mai profundă cunoaştere şi înţelegere a culturii spirituale a celor două popoare.

C.D.

Tiberiu Brediceanu în slujba muzicii romîneşti

Sub acest titlu G. Sbîrcea a publicat cu ocazia aniversării a 80 de ani a maestrului, o monografie închinată vieţii şi operei compozitorului şi folcloristului Tiberiu Brediceanu.

Autorul sublinează meritul lui Tiberiu Brediceanu de a fi fost printre cei dîntîi care a remarcat frumuseţea cîntecului popular romînesc şi de a-l fi folosit în compoziţile sale.

Lucrarea consacră un capitol activităţii folcloristice a lui T. Brediceanu ce îşi are începuturile într-o vreme cînd nu se dezvoltase încă o concepţie ştiinţifică despre folclorul muzical şi cînd culegerea cîntecului popular se făcea în condiţii grele, fără sprijin material din partea oficialităţii. T. Brediceanu a legat culegerea de muzică populară de diferite momente mai importante ale vieţii satului, ajungînd astfel la aceeaşi concluzie cu Béla Bartók, că toate cîntecele poporului izvorăsc din diversele manifestări ale colectivităţii rurale.

Activitatea folcloristică îl duce pe Tiberiu Brediceanu la unele interesante concluzii ştiinţifice publicate în lucrarea: *Histoire de la musique roumaine en Transylvanie.*

G. Sbîrcea subliniază faptul că T. Brediceanu nu este numai un simplu colecţionar de artă populară ci şi-a însuşit esenţa stilistică a muzicii noastre populare, folosind-o în compoziţiile sale.

Lucrarea conţine o bibliografie a operelor lui T. Brediceanu şi a principalelor lucrări scrise despre viaţa şi activitatea lui.

G.C.

Studii muzicologice

În cele şase numere de *Studii muzicologice*, apărute pînă în prezent, majoritatea articolelor se orientează fie spre cercetări din domeniul istoriei muzicii, a fixării unor momente semnificative pentru viaţa muzicală romînească din trecut, fie spre unele probleme generale de ordin teoretic.

Ne vom opri în special asupra studiilor, care cuprind în sfera preocupărilor lor şi anumite aspecte din domeniul folcloristicii, a creaţiei muzicale populare.

În primul rînd amintim articolul teoretic al folcloristului Ilarion Cocişiu, « Despre emisiunea vocală a cîntăreţilor ardeleni» [II (1956) 3—20]. Cu acest articol revista face începutul valorificării studiilor ştiinţifice atît de preţioase ale valorosului nostru folclorist dispărut, care se găsesc încă în manuscris.

Studiul de faţă, prezentat iniţial sub forma unei comunicări ţinute la Institutul de Folclor în anul 1950, analizează diferitele particularităţi de emisie, caracteristice unei anumite zone folclo-

rice şi modul lor de exteriorizare. Autorul subliniază necesitatea studierii de către specialişti a emisiei vocale ca fenomen muzical încadrat în intonaţie şi posibilitatea valorificării de către compozitori a unor elemente viabile. În acest sens compozitorii trebuie să ajungă a cunoaşte «fenomenul muzical popular în toată plinătatea lui, nedesprins de realitatea pe care o reflectă, cu intonaţia specifică».

Un alt studiu teoretic de ample proporţii este cel al lui Traian Mîrza: « Despre însuşirile muzicale ale limbii romîne» [III (1957) 21—92]. Această lucrare legată în linii generale tot de unele aspecte ale intonaţiei (în accepţiunea sa cea mai largă) cuprinde probleme atît din domeniul muzicii cît şi al lingvisticii şi artei poetice.

Autorul caută să stabilească în primul rînd care ar putea fi însuşirile muzicale ale unei limbi vorbite, urmărind apoi în perspectivă istorică, în diferitele culturi muzicale, legătura existentă între muzică şi limba vorbită. Aceleaşi însuşiri muzicale sînt studiate şi în limba romînă, autorul exemplificînd modul cum ele se oglindesc în creaţia cîntecelor vocale populare şi culte. Totodată el ridică problema traducerilor textelor străine, unde de multe ori se fac greşeli de intonaţie şi accentuare din necunoaşterea particularităţilor limbii romîne.

Un al treilea studiu, de data aceasta de istorie muzicală comparată, este cel al lui Romeo Ghircoiaşu, care urmăreşte să stabilească o anumită filiaţiune între melodia jocului « Banul Mărăcine» şi dansurile haiduceşti în feudalism [IV (1957) 33—55]. Pentru urmărirea acestei probleme autorul face incursiuni şi în domeniul coregrafiei populare, arătînd că jocul haiducesc are o origine comună cu cel al ciobanilor, şi că între păstori, haiduci şi valahi există o anumită legătură, fapt care explică întinderea mare a acestor jocuri. Urmează apoi analiza muzicală a melodiei de joc « Banul Mărăcine», pe baza unor serii de documente, primul datînd din sec. XVI-lea (1540) şi a materialului folcloric.

În concluzie autorul ajunge să stabilească existenţa unei culturi muzicale, « la geneza căreia au contribuit popoarele din spaţiul Carpato-Dunărean». De asemenea el menţionează că această melodie se găseşte în special la noi şi la slovaci, ceea ce ar necesita un studiu asupra folclorului carpatin (În anexă sînt date şi exemple din literatura muzicală clasică).

Lucrarea « Contribuţii muzicale la monografia comunei Ohaba Bistra (Banat)» de prof. Nicolae Ursu [I (1956) 43—110] este o publicaţie de material, precedată de o scurtă introducere cu privire la unele aspecte ale vieţii muzicale din această comună şi cuprinde 120 de melodii culese din anul 1938. Materialul muzical este împărţit astfel: 1) cîntece lumeşti, balade şi melodii de joc cu text, 2) Cîntece la morţi (zori, bocete), 3) Păpălugă, 4) Cîntece de leagăn, 5) Jocuri sau muzică de dans fără text, 6) Anexă (Melodii culese din sate vecine).

Cel mai mare număr de articole aduce contribuţii interesante şi inedite la creşterea istoriei muzicii romîneşti. Dintre acestea citäm în special lucrările care prezintă interes şi pentru folclorişti.

Astfel, în numărul II (1956) Dr. Iosif Willer în: « Contribuţii la istoria vieţii muzicale a oraşului Lugoj» (23—54), realizează o adevărată monografie care urmăreşte atît viaţa muzicală la romîni cît şi la maghiari şi saşi. Autorul, după ce înfăţişează primele începuturi ale activităţii muzicale romîne în cadrul « Reuniunii Romîne de Cîntări şi Muzică», urmăreşte întreaga activitate a marelui compozitor şi animator I. Vidu, începută în anul 1888.

În acelaşi număr Virgil Birou aduce o valoroasă contribuţie la cunoaşterea activităţii muzicale a lui Ciprian Porumbescu şi anume legătura acestuia cu corul muncitoresc de la Reşiţa (57—64).

Mai amplă şi prezentînd un deosebit interes pentru cei care urmăresc viaţa şi bogata tradiţie a corurilor săteşti din Banat, este lucrarea aceluiaşi autor: «Ciprian Porumbescu la Chizătău» [VI (1957) 19—42].

Pornind de la faptul că Ciprian Porumbescu ia parte ca membru în juriu la întrecerea între reuniunile corale săteşti, care au loc cu ocazia jubileului de 25 de ani de la înfiinţarea corului din Chizătău (1882), Virgil Birou face o amplă şi documentată descriere a desfăşurării acestei sărbători — la care iau parte formaţii din 11 sate cu un număr total de 239 de corişti. Diferitele date spicuite din gazetele vremii ne dau o imagine elocventă a intensei vieţi muzicale care exista în satele bănăţene şi a înaltei aprecieri de care se bucurau corurile «Ţăranilor plugari».

Interesante sînt de asemenea şi notele scrise de Ciprian Porumbescu în *Gazeta Transilvaniei*, sub pseudonimul *Longinus*, despre măestria artistică a ţăranilor corişti şi despre viaţa obiceiurile şi portul oamenilor din Chizătău.

Alte două lucrări interesante pe care le menţionăm sînt închinate marelui compozitor şi folclorist maghiar Bartók Béla.

În numărul V (1957) 83—88, Şt. Lacatoş urmăreşte primul concert dat de B. Bartók în Ardeal şi care a avut loc la Tg. Mureş în 18.IV.1912. Este important de reţinut din acest articol, felul cum publicul a primit nu numai pe Bartók interpretul, dar mai ales pe Bartók compozitorul.

Scris ca un omagiu adus prieteniei cu Béla Bartók, studiul lui I. Bîrlea furnizează date prețioase asupra legăturii lui Béla Bartók cu Maramureșul [VI (1957) 59—80].

După ce arată împrejurările în care folcloristul maghiar a ajuns să-și desfășoare activitatea de culegător în acest ținut și numele satelor cercetate, partea centrală a lucrării cuprinde date în legătură cu modul de organizare a materialului, pentru proiectul de publicare a melodiilor culese de Dr. Tiberiu Brediceanu, Bartók Béla și a textelor de I. Bîrlea.

Publicația nu a apărut și în 1923 se tipărește la München « Volksmusik der Rumänen von Maramureș — von Béla Bartók. Mit einer Bildtafel» (Se dă cuprinsul cărții).

Articolul mai cuprinde cîteva scrisori ale folcloristului maghiar către I. Bîrlea cu privire la folclorul muzical maramureșan și se încheie cu relatarea concertului dat de Béla Bartók la Sighet în 22.XI.1922.

Alte lucrări cuprinse în numerele revistei aduc contribuții la cunoașterea vieții și diverselor aspecte ale activității unor muzicieni înaintași.

Dintre acestea menționăm: « Victor Vasilescu un compozitor amator» de Liviu Rusu [III (1956) 5—18]; «D. G. Kiriac și cîntecul popular» de Alex. Schmidt, în același număr și « Bakfark Balint, un muzician ardelean de seamă al Renașterii» de A. Deleanu și Th. M. Ciortea [VI (1957) 91—96].

Lucrări de bibliografie fac: V. Cosma, « Bibliografia periodicelor muzicale romînești 1790—1875» [V—VI (1957)] și C. C. Ghenea « Documente privitoare la mișcarea muzicală romînească, 1860—1920», [III (1956) și V (1957)].

A. G.

Activitatea folcloristică a studenților de la Universitatea «Victor Babeș»

Cercurile științifice au constituit și constituie un factor important pentru pregătirea studenților în vederea muncii de cercetare științifică.

Temele lucrărilor dezbătute în cadrul acestor cercuri au menirea să mărească orizontul științific al studenților. Pe această linie, cercul de teorie și critică literară « George Coșbuc» al Universității « Victor Babeș» din Cluj, care cuprinde și studenți cu preocupări folcloristice, a prevăzut în planul său de lucru pe anul 1956—1957 alcătuirea *Bibliografiei folclorului literar din periodicile ardelene dintre 1850—1900.* Întocmirea acestei bibliografii presupunea o cercetare serioasă a întregului material folcloric publicat în periodicele respective, precum și o documentare teoretică bogată în vederea clasificării materialului parcurs.

Această cercetare și documentare va familiariza pe studenți cu unele noțiuni noi folclorice și va ajuta la aprofundarea materialului predat la curs.

Sub titlul *Bibliografia folclorului literar din periodicele ardelene din secolul al XIX-lea : revista « Ungaria»*, buletinul cercurilor științifice studențești al Universității « Victor Babeș» din Cluj, din anul 1956—1957, vol. II-lea publică un articol ce relevă preocuparea studenților pentru folclor și aduce o importantă contribuție științifică la cunoașterea istoriei folcloristicii noastre prin publicarea bibliografiei folclorice din revista *Ungaria.*

Clasarea materialului a fost făcută după tema producțiilor folclorice publicate în acest periodic.

Bibliografia curpinde pe lîngă materiale propriu zise și studii de folclor și etnografie.

Materialul propriu zis este grupat tematic în: *cîntece de oprimare socială și necaz, cîntece haiducești, cîntece de cătănie și război, cîntece de înstrăinare, cîntece de dragoste, bocete, balade, colinde, etc.*

Printre folcloriștii ce au colaborat la această revistă sînt nume cunoscute în folcloristica noastră.

Folcloristul năsăudeau, Vasile Rebreanu, a colaborat în aproape toată perioada de apariție a acestei reviste. Materialele publicate de el curpind diferite specii folclorice: descîntece, cîntece satirice, cîntece de dragoste, etc. Studiu său: *Stărostitul* este interesant pentru cercetarea oratiilor de nuntă.

Un alt folclorist cunoscut, care a publicat materiale folclorice în paginile acestei reviste, este A. Viciu. Două din studiile sale *Colinde* și *Datine poporale romînești* cuprind comentarii asupra obiceiurilor de iarnă, Colinde, Ieșitul cu plugul, Priscălițul.

Tot la studii putem aminti pe folcloriștii Guga Dumitru cu studiul său: *Însoțitul din Rus*, care cuprinde o datină de Sf. Toader și Rain G. cu *Sfîrșitul carnavalului* un studiu asupra unei datine de la sfîrșitul cîșlegilor. Așteptăm în buletinele următoare continuarea acestei interesante bibliografii folclorice.

L. B.

ACTIVITEA FOLCLORISTICĂ INTERNAȚIONALĂ

Vizita delegației culturale romîne în India, Ceylon și Birmania

Pentru prima dată o delegație culturală romînă a vizitat India, Ceylon și Birmania.

Delegația a fost condusă de tov. Alex. Buican, vicepreședintele Institutului romîn pentru relații culturale cu străinătatea, din ea făcînd parte Sabin Drăgoi, maestru emerit al artei, directorul Institutului de Folclor, Horia Panaitescu, conferențiar universitar, director în I.R.R.C.S., și Ion Bucur, director al ansamblului C.C.S.

Delegația a fost însoțită și de un grup folcloric, format din dansatori și instrumentiști ai ansamblului C.C.S. sub conducerea artistică a maestrului de balet Petre Bodeuț, artist emerit.

Vizita în aceste țări a urmărit să facă cunoscute manifestările artei noastre populare și în același timp să stabilească legături cu instituțiile și oamenii de cultură, în domeniul învățămîntului, a cinematografiei, radio-difuziunii, a perfectării unor turnee artistice, etc.

Cele 29 de spectacole, prezentate în fața a peste 115.000 de spectatori în orașele: Delhi, Calcutta, Bombay, Madras, Colombo și Rangoon au dovedit interesul deosebit pe care arta romînească l-a suscitat pe acele meleaguri. Dacă nu am aminti decît faptul că, la terminarea spectacolului, programele formației noastre au cunoscut adevărate ovații, într-o țară în care publicul nu obișnuiește să aplaude, ne-am putea da seama de succesul repurtat de componenții ansamblului C.C.S.

Din relatările presei și declarațiile oamenilor de specialitate reiese că ceea ce a impresionat în mod deosebit publicul a fost puterea de expresie a concepției coregrafice și în special suflul de optimism, forța și vitalitatea jocurilor noastre redate într-o execuție care a stîrnit admirația cunoscătorilor.

Succesele spectacolelor romînești au avut darul să mărească interesul față de întreaga noastră mișcare culturală și în special față de problemele diverse pe care le ridică munca de studiere și valorificare a folclorului.

La spectacole au asistat personalitățile cele mai de seamă ale vieții politice din statele respective, precum și oameni de cultură și artă care au căutat, în cadrul unor schimburi de experiență sau cu ocazia conferințelor ținute de membrii delegației, să se informeze mai îndeaproape asupra specificului și tendințelor artei noastre.

Conferințele maestrului Sabin Drăgoi, directorul Institutului de Folclor, ținute la Delhi (în cadrul Academiei de muzică, dans și dramă « Sangeet Natak »), la Madras și Colombo, despre cîntecul popular romînesc și despre metodele de cercetare folclorică de la noi din țară, au stîrnit un interes deosebit, concretizat în dorința exprimată de specialiștii hinduși de a vizita țara noastră, pentru a cunoaște mai îndeaproape sistemul de organizare al Institutului de Folclor. Faptul este întru totul explicabil, dacă ținem seama că o țară cu o tradiție folclorică atît de veche ca India, nu are pînă în momentul de față o activitate organizată și dirijată în acest domeniu.

Turneul în țările din sudul Asiei a constituit în aceeași măsură prilej de rodnice învățăminte și pentru artiștii romîni. Vizitarea monumentelor de artă, a unor locuri istorice, le-a deschis orizontul asupra culturii multimilenare a poporului indian, singalez și birman.

Asistînd la diverse manifestări artistice locale, cum ar fi decada muzicii clasice de la Calcutta sau la serbările din Delhi, prilejuite de aniversarea a 10 ani de la constituirea republicii India, artiștii romîni au putut cunoaște formele cele mai diverse ale artei hinduse, îmbogățindu-și propriul repertoriu cu melodii și dansuri locale.

În cadrul unor schimburi de experiență cu cei mai de seamă maeștrii ai dansului clasic indian, ei au reușit să-și apropie elementele de bază ale coregrafiei hinduse și să pătrundă sensul și semnificația lor.

Dansurile indiene, îndeosebi cele tradiționale sacre, comportă din partea interpreților o inițiere și o artă deosebită, exprimarea plastică a sensurilor profunde care le cuprind fiind legată de mișcarea întregului corp, de mimică și în special de mișcarea complexă a degetelor mîinii.

Stilurile mai importante ale dansului clasic indian sînt următoarele: Bharata Nîtyam — dans liric, Kathak — dans ritmic, Kathakaly — dans epic și Manipuri — dans care povestește.

Delegația noastră a avut ocazia fericită de a cunoaște pe unii dintre cei mai valoroși artiști, interpreți ai diferitelor stiluri, cum ar fi dansatoarea Balasaraswaty, din Madras și surorile Kumori Savetri și Radha din Bombay.

Alături de dansul clasic practicat în special în temple, coregrafia indiană cuprinde și dansuri folclorice, izvorîte din viața reală a poporului și care exprimă prin pantomimă diferite procese ale muncii zilnice.

Maestrul Petre Bodeuț a cules un dans popular de fete la Bombay și a învățat un dans singalez și unul birman pe care la dorința organizatorilor le-a prezentat mai apoi în cadrul diferitelor spectacole, repurtînd un succes deosebit, consemnat și în presă.

A.G.

Un articol despre folclorul românesc în buletinul Academiei «Sangeet Natak Akadami» din India

Buletinul nr. 6 al *Sangeet Natak Akadami* din New Delhi din mai 1957 publică materiale în legătură cu: seminarul de muzică ce s-a ținut în luna aprilie 1957, articole despre străvechea literatură și muzică indiană, hotărîrile seminarului de dramă din 1957 și ale consiliului general din martie 1957, fotografiile grupelor de dans popular premiate la festivalul din 1957, un jurnal cultural și un articol despre folclorul din Romînia.

Sangeet Natak Akadami — instituție de stat înființată în ianuarie 1953, orientează mișcarea artistică a Indiei. Ea a început dezbaterile despre problemele artei prin seminarul despre film, în anul 1955. La lucrările acestui seminar au luat parte numeroase personalități ale lumii cinematografiei și s-au dezbătut problemele ridicate de industria filmului indian. Hotărîrile ce s-au luat urmează să orienteze în viitor munca în domeniul artei cinematografice. Seminarul despre dramă ce a avut loc în anul 1956 a discutat drumul și mijloacele de dezvoltare ale artei teatrului în India. Între hotărîrile luate este și aceea de a studia și a reînvia formele tradiționale, pentru a șterge prăpastia între teatrul ce s-a dezvoltat în ultima sută de ani și formele trecutului ce mai trăiesc încă.

Seminarul muzical din martie-aprilie 1957 a discutat viața muzicală și orientarea educației muzicale în India. Au participat profesori de muzică, muzicologi, critici muzicali, precum și muzicieni și artiști ce și-au dat concursul la clasificarea problemelor ridicate. Buletinul nr. 6 publică din materialele acestui seminar cuvîntul de deschidere al Dr. P. V. Rajamannar, președintele *Sangeet Natak Akadami*. Pe lîngă altele Dr. P. V. Rajamannar arată locul important pe care îl ocupă muzica atît clasică cît și populară în India. În legătură cu cele 2 sisteme ale muzicii indiene de azi «hindustan» și «carnatic», Dr. P. V. Rajamannar susține că în trecut ele au fost variante locale ale aceluiași sistem.

Buletinul publică apoi cuvîntul inaugural al *Justice T. L. Venkatarama Aijar*, care vorbește între altele despre «raga» acea formă muzicală ce se găsește în toate stilurile Indiei și care este considerată ca forma cea mai înaltă a artei muzicale. El arată că la baza celor mai multe compoziții clasice stă cîntecul popular și «Bhajan»-urile, cîntece ce glorifică pe Dumnezeu.

Celelalte referate au dezbătut: *Studiu comparativ între metodele tradiționale ale educației muzicale și clasele de muzică modernă* (Prof. Kabir), *Educația muzicală și viitorul său* (Shri S. S. Bodas), *Muzica pentru copii* (Shri Samar Chatterjee), *Influența muzicii indiene de nord asupra evoluției muzicii populare în filmele din Bengali* (Shri Pankaj Mullick), *Evoluția și problemele muzicii populare cu referire specială la Rabindra Sageet* (Shri Shailajaranjan Majumdar), *Contribuția muzicii de teatru* (bîlci) *în evoluția cîntecului popular* (Shri Keshav Rao) etc.

Seminarul s-a încheiat cu hotărîrea ca: să se studieze și să se descopere legăturile care există între muzica indiană și formulele vechi ce au dispărut din India, dar se găsesc în Tibetul Chinez, Nepal, Thailand, Indonezia, etc.; să se facă colecții de cîntece regionale, naționale, patriotice, populare religioase cu o notație clară pentru a putea fi cîntate uniform de toate grupurile de cîntăreți; să se studieze posibilitatea de a se ajunge la un standard uniform al educației muzicale; să se prepare o bibliografie a lucrărilor despre muzica indiană, un glosar complet și o antologie a termenilor și expresiilor întrebuințate în muzică, din timpurile cele mai îndepărtate pînă în zilele de azi, etc.

Articolul despre folclorul din Romînia este semnat de prof. Mihai Pop, director adjunct al Institutului de Folclor. El vorbește despre bogăția folclorului și a artei populare din Romînia, ce și-a păstrat tradiția bogată și prezintă o mare diversitate de forme regionale. Pe lîngă folclorul romînesc, varietatea formelor folclorului minorităților contribuie la îmbogățirea artei populare din R.P.R. Arta populară se studiază azi în R.P.R. prin cele două domenii deosebite ale ei: arta populară plastică (țesături, ceramică, cioplituri în lemn) și folclor (muzică, dans, literatură) de către Institutul de artă al Academiei R.P.R. și Institutul de Folclor. Articolul prezintă apoi forma de organizare a acestor institute, metodele de cercetare și sistemele de păstrare a colecțiilor de folclor și de artă populară. Articolul vorbește de asemenea despre publicațiile și revistele care cuprind materiale și studii de folclor, despre larga mișcare de amatori din Romînia și despre activitatea îndrumătoare a Casei centrale a creației populare.

În articol se subliniază rolul pe care îl joacă folclorul în viața culturală a țării și importanța ce se acordă celor șase mari ansambluri de cîntec și dans și orchestrelor populare, în frunte cu orchestra « Barbu Lăutaru », precum și sprijinul pe care statul nostru îl acordă culegerii, studierii și popularizării artei noastre populare.

V. M.

Dicționarul internațional de etnologie și folclor european

Alcătuirea unui dicționar internațional de etnologie și folclor a fost propusă în 1940 CIAP-ului de Arnold van Gennep. Propunerea a fost primită cu mult interes și a stîrnit vii discuții la care au luat parte cei mai de seamă specialiști din țările apusene. Ea a fost reluată în 1951 la Congresul Internațional de Folclor de la Stockholm. Profesorul Sigurd Erixon a prezentat într-un referat principalele probleme ce s-au ivit în cursul discuțiilor și a făcut noi propuneri pentru alcătuirea dicționarului. (v. International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore. Introduction by Sigurd Erixon. Laos III 1955. 18—23).

Propunerea a fost discutată și la Congresul internațional al etnologilor și folcloriștilor din țările nordice ce a avut loc în 1952 la Ostende-Danemarca în același an și la Congresul internațional de antropologie și etnologie de la Viena.

Încă din 1951 CIAP-ul a rugat pe profesorul Sigurd Erixon să încerce alcătuirea dicționarului împreună cu ceilalți etnologi și folcloriști din țările scandinave. S-a alcătuit deci în 1952 o comisie formată din Prof. Sigurd Erixon pentru Suedia, prof. Nils Lid pentru Norvegia, prof. Kustaa Vilkuna pentru Finlanda, prof. Einar Ól. Sveinsson pentru Islanda și prof. Laurits Bodker pentru Danemarca.

În 1953 au avut loc mai multe consfătuiri între membrii comisiei și s-a alcătuit proiectul dicționarului care a fost prezentat CIAP-ului la congresul de la Namur în același an. S-a hotărît atunci ca dicționarul să apară în patru limbi: engleză, franceză, germană și o limbă nordică: suedeza, daneza sau norvegiana.

În 1955 UNESCO-ul a hotărît subvenționarea lucrărilor pentru alcătuirea dicționarului. S-a stabilit ca titlul dicționarului să fie: *Dicționar internațional de etnologie și folclor european.*

Dicționarul va urmări redarea fiecărui termen de etnologie și folclor în limbile în care va fi alcătuit și va căuta să definească acești termeni. El va cuprinde atît termenii teoretici generali cît și denumirea diferitelor categorii și tipuri ale materialului etnologic și folcloric european. Vor fi introduși și termenii sociologici în măsura în care sînt legați de etnologie și folclor, dar termenii de antropologie și arheologie vor fi introduși numai în cazuri excepționale.

Nu s-a stabilit încă dacă dicționarul va fi alcătuit în ordinea alfabetică a termenilor sau pe capitole tematice. În orice caz temele care vor fi cuprinse în dicționar vor fi următoarele: 1) școli și metode, 2) grupuri etnice, mediul natural, împărțire regională, răspîndirea formelor de cultură, 3) organizare socială, așezări, 4) situație economică, 5) socotirea timpului, ciclul anului, 6) credințe și obiceiuri, 7) literatura populară, 8) arta populară, 9) cultură fizică, dans și petreceri populare, 10) biografia celor mai proeminenți etnologi și folcloriști, 11) bibliografia principalelor lucrări de etnologie și folclor.

Dicționarul va acorda o deosebită atenție definirii termenilor și va avea în vedere aprofundarea sensului fiecărui fenomen, dimensiunile lui și legăturile cu fenomenele înrudite. Fiecare termen va avea pe lîngă definirea autorizată și definirile mai vechi ce ar putea avea încă valabilitate și încercările mai noi de a-l defini care încă nu au fost general acceptate. Definițiile autorizate date fiecărui termen vor ține seamă de definițiile de aceeași categorie date celorlalți termeni. Acest procedeu va asigura concepția unitară a dicționarului. Cînd mai multe definiții se bucură de aceeași valabilitate și circulație vor fi citate toate, indicîndu-se numele specialiștilor care le-au formulat, (v. Åke Hultkrantz, Suggestions for an International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore. Laos III 1955. 23—36).

Comisia pentru alcătuirea dicționarului a însărcinat încă din 1955 pe fiecare membru să alcătuiască o listă a termenilor de bază din acele domenii ale etnologiei și folclorului care intră în sfera preocupărilor lui. Lista preliminară a termenilor de folclor a fost alcătuită de prof. Laurits Bodker (Some Problems of Terminology in Folklore. Laos III 1955, 36—43) și cuprinde 190 termeni. În stabilirea acestor termeni prof. Laurits Bodker s-a condus după terminologia lui von Sydow pe care o socotește foarte sugestivă și deosebit de importantă pentru folcloristica modernă, deși nu întotdeauna dusă pînă la forme definitive.

Dicționarul internațional de etnologie și folclor european, așa cum este conceput, va fi de un neprețuit ajutor tuturor folcloriștilor și va duce și la unificarea conceptelor de folclor în cadrul folcloristicii europene, contribuind astfel la o mai deplină înțelegere a problemelor și ușurînd colaborarea internațională dintre diferitele centre de cercetare a folclorului continentului nostru.

M. P.

Din activitatea folcloristicii austriace

Anuarul asociației austriace pentru cîntecul popular (JbÖVlw) pe 1957 ne aduce informații deosebit de valoroase cu privire la munca folclorică a anului 1956 și, prin faptul că este organul științific al asociației, ne informează și asupra modului în care s-a desfășurat munca de studiere și valorificare a folclorului austriac în anul care a trecut. Credem că este necesar să facem cunoscute o sumă din rezultatele acestei munci, întrucît ele reprezintă o etapă nouă în cercetările de acest gen în Austria. Asociația austriacă pentru cîntecul popular este o instituție relativ recentă: bazele ei organizatorice au fost puse după cel de al doilea război mondial, iar teoretic s-a manifestat prin editarea anuarului, care a apărut pentru prima dată în 1952 și a ajuns astăzi la cel de al șaselea an de apariție. Încă de la început, în activitatea asociației a fost precizată noua orientare a muncii folclorice, definindu-se obiectul de cercetare, metodele de lucru și scopul ce trebuie urmărit în munca de culegere și valorificare a folclorului [vezi darea de seamă asupra congresului asociației publicată în JbÖVlw, 1(1952) cu contribuțiile deosebit de importante ale lui R. Zoder, Fr. Hurdes și Fr. Burkhart, în această privință]. Ceea ce ni se pare vrednic de a fi subliniat, cît privește fundamentarea teoretică a muncii folclorice în Austria, este faptul că cercetătorii de azi au făcut o remarcabilă cotitură înspre viața vie și actuală a folclorului, părăsind vechea teorie după care cîntecul popular geman (în cazul nostru austriac) ar fi numai un simplu obiect de arhivă și reconstrucție arheologică. Toate cercetările de teren întreprinse în ultimii ani, au dat dreptate acestei poziții și s-au soldat cu realizări remarcabile, care dovedesc că și astăzi în Austria, diferite genuri folclorice sînt încă vii și trăiesc puternic, fiind mereu împrospătate în jocul reciproc al întrepătrunderii dintre tradiție și inovație. K. Horak a cules balade în Tirol [JbÖVlw 2(1953) 59—73], L. Kretzenbacher a descoperit în Steiermark că teatrul popular e încă viu și actual [vezi recenzia lui K.H. Klier în JbÖVlw, 1(1952) 76—78], G. Kotek a descoperit că regiunea Schneeberggebiet în Niederösterreich este vie și neașteptat de bogată în folclor [JbÖVlw, 2(1953) 95—101], același, în 1954 a dovedit că afirmația este valabilă și pentru reg. Waldviertel [JbÖVlw, 3(1954) 46—53] ca și mai înainte pomenitul L. Kretzenbacher care a cercetat folclorul viu din sudul Steiermark-ului [JbÖVlw, 4(1955) 41—45]. Această nouă poziție față de fenomenul austriac se concretizează în două substanțiale lucrări ale lui Viktor v. Geramb: *Despre biologia cîntecului popular* [JbÖVlw, 2(1953) 7—13] și *Despre apropierea de actualitate a cîntecului autentic popular* [JbÖVlw, 4(1955) 1—10].

Pe linia acestor poziții principiale s-a desfășurat și activitatea asociației în anul 1956. Cele 5 arhive locale (Burgenland, Oberösterreich, Steiermark, Voralberg și Niederösterreich) s-au îmbogățit considerabil, culegîndu-se noi cîntece, noi melodii de joc, noi descrieri de dansuri. noi materiale fotografice și piese muzeale. Ca un simplu exemplu oferim cîteva cifre privind arhiva din Oberösterreich. Aceasta cuprindea la sfîrșitul anului 1956: 10.515 cîntece populare diverse, 3625 melodii de joc, 675 dansuri. Arhiva din Niederösterreich cuprindea la acea dată nu mai puțin de 20.385 piese de arhivă. Pe lîngă activitatea de culegere și cartotecare, s-au pregătit o sumă de publicații cu scopul precis de a populariza în masele largi ale poporului austriac valoroasele sale producții folclorice muzicale (publicații pentru uzul școlarilor, pentru uzul asociațiilor corale de amatori, s-a colaborat la întocmirea programelor de radio, s-au făcut imprimări de discuri etc.) În afară de aceasta, arhiva din Niederösterreich a pus la îndemîna a 80 de cercetători din țară și străinătate materialele de care dispune. În acest timp s-a pus accentul și pe muzica populară a popoarelor conlocuitoare, culegîndu-se și studiindu-se mai ales folclorul minorității croate din Austria. Pentru organizarea întregii munci, s-a ținut între 27 august și 1 septembrie 1956 congresul anual al asociației în Eisenstadt, la care s-au ținut 13 referate și 3 seminarii, dintre care unul cu aplicații practice pe teren. Anuarul ne mai

informează și cu privire la publicațiile de folclor ale membrilor asociației în cursul anului 1956, prin publicarea de către M. Kundegraber a unei liste bibliografice, cuprinzînd 106 titluri de lucrări care înglobează studiile și cercetările, culegerile și notațiile muzicale din cărți, broșuri și din 5 periodice mai importante.

Trebuie să remarcăm mai întîi că volumul este închinat lui Raimund Zoder, decanul, folcloriștilor austriaci și animatorul muncii asociației, care a împlinit vîrsta de 75 de ani la 20 aug. 1957. Pe lîngă o scurtă caracterizare a activității sale, scrisă de Prof. Dr. Karl Lugmayer, președintele asociației austriace pentru cîntecul popular, anuarul cuprinde și bibliografia lucrărilor lui R. Zoder, cuprinzînd 69 de titluri (din 1950—1956) care ne dă imaginea fidelă a prodigioasei sale activități științifice (bibliografia ajunge la numărul semnificativ de 381 de titluri). În rest, cuprinsul variat și bogat al anuarului dovedește că munca folcloriștilor austriaci este bine îndrumată și că a atins un nivel științific cu adevărat remarcabil. Aceeași preocupare pentru folclorul viu al poporului austriac și pentru folclorul popoarelor conlocuitoare (de data aceasta este cercetat folclorul slovenilor), pentru cîntec și pentru dans, pentru studiul instrumentelor populare, pentru cercetarea legăturilor dintre folclor și dintre cultura majoră a poporului austriac, fac din prezentul anuar un document de prima mînă pentru înțelegerea profundă a noilor orientări practice și teoretice ale actualei folcloristici austriace. Partea vie a volumului, recenziile, discuțiile ca și numeroasele ilustrații (16 planșe cu 25 clișee), contribuie la formarea unei impresii definitiv favorabile, în ce privește activitatea științifică a asociației austriace pentru cîntecul popular.

A.F.

Folclor și antropologie columbiană

Intensificarea relațiilor culturale cu țările de peste Atlantic a permis în ultima vreme unele schimburi și în domeniul studiilor etnografice și folclorice. Printre numeroasele lucrări primite în ultimii ani ne-au sosit de curînd două importante publicații de specialitate din Columbia.

Revista de Folclor nr. 7 din Septembrie 1951, publicată sub auspiciile Institutului etnologic național din Columbia, cuprinde în 187 pagini, un singur material: un dicționar de «bogotanisme», adică de cuvinte și locuțiuni proprii graiului din orașul Bogotá, capitala țării. În cuvîntul introductiv, autorul Luis Alberto Acuña precizează că a avut doar intenția de a reda particularitățile pe care le capătă aici limba vorbită față de «castiliana» literară din care își are originea. Din această cauză, au fost lăsate la o parte unele expresii curente de origine cultă, ca neconstituind «materia folclorică»; unele din acestea, mai uzuale, au fost incluse, pentru edificare, într-o anexă.

Fondul principal aparține limbajului familiar, argotic sau celui de proveniență rustică (acesta din urmă indicat totdeauna prin asterisc). Din punct de vedere al răspîndirii, cuvintele din glosar se pot împărți, după cum constată autorul, în «bogotanisme» propriu zise, «columbianisme» (adică cele întîlnite pe tot teritoriul țării) și «americanisme» (de circulație generală în America latină). În sfîrșit, unele cuvinte de origină străină, aproape exclusiv engleză sau franceză, dar încetățenite în limba vorbită, formează obiectul altei anexe.

Fără îndoială, așa cum este concepută și realizată, lucrarea prezintă un deosebit interes lingvistic, care nu este străin de domeniul folclorului literar. Așteptăm cu nerăbdare numerele următoare ale revistei, pentru a vedea în ce măsură știința columbiană de specialitate abordează celelalte ramuri ale folclorului.

A doua publicație care ne-a parvenit, *Revista Columbiană de Antropologie*, vol. V, 1956, cuprinde studii de lingvistică, folclor, etnografie, antropologie, arheologie.

Desigur, studiile lingvistice din acest volum interesează mai mult pe cercetătorii de specialitate, ca și raportul asupra săpăturilor arheologice efectuate recent acolo, deși anumite elemente din ceramica pictată seamănă cu ale noastre. Pentru folcloriști prezintă însă un deosebit interes partea mitologică și etnografică cuprinsă în studiile: *Aspecte ale culturii tucane*, de Marcos Fulop, și *Tutunul la triburile indigene din Columbia*, de Néstor Uscálegui Mendoza, în care se vor putea găsi destule elemente pentru studiile de folclor, comparat.

Publicațiile amintite nu ating decît tangențial problemele care preocupă știința noastră folclorică, aceasta datorită probabil, precum am spus, unui mod diferit de interpretare. Deși nu cuprind studii de folclor în sensul strict al cuvîntului, cel puțin în numerele primite, cele două reviste interesează în chip deosebit istoria culturii, de care nici un folclorist nu poate rămîne străin. Revistele apar într-o ținută tehnică impecabilă.

A.B.

Violonistul uruguaian Francisco José Musetti despre viața muzicală din Romînia

Răspunzînd unei invitații a Institutului romîn pentru relații culturale cu străinătatea, cunoscutul violonist uruguaian Francisco José Musetti a făcut în cursul lunii decembrie 1957 o vizită în capitala țării noastre. Interesîndu-se îndeaproape de problemele de muzicologie, d-sa a luat contact cu diferite instituții și personalități din domeniul muzical fiind invitat între altele să țină o conferință despre muzica uruguaiană în cadrul Institutului de Folclor.

Întors în patrie, d-sa a ținut ca, într-un interviu acordat ziarului « El popular », să redea impresiile sale asupra modului în care evoluează mișcarea muzicală din Romînia.

Trecînd în revistă pe compozitorii romîni cei mai cunoscuți, nu uită să aducă un pios omagiu memoriei lui George Enescu.

Vorbind despre modul în care se desfășoară mișcarea muzicală în general, d-sa apreciază în special organizarea învățămîntului din școlile medii de muzică și conservatoare, precum și activitatea orchestrelor simfonice și a figurilor celor mai proeminente din rîndurile dirijorilor și ale executanților; menționează de asemenea progresele realizate în ultima vreme în acest domeniu.

Cu o deosebită atenție a urmărit d-sa diferitele aspecte ale creației folclorice din țara noastră accentuînd marea vitalitate și varietate a acesteia, care nu aparține numai muzeelor, ci se dezvoltă spontan cu aceeași putere ca în trecut. Vorbind despre orchestrele populare, amintește de numeroasele și variatele ansambluri de muzică și dansuri populare romînești sau ale naționalităților conlocuitoare pe care a avut ocazia să le cunoască, subliniind îndeosebi activitatea orchestei « Barbu Lăutaru ».

În continuare, amintind despre vizita pe care a făcut-o la Institutul de Folclor, d-sa a ținut să releve profunda impresie pe care i-a lăsat-o organizarea arhivei, care numai în domeniul muzical cuprinde peste 60.000 înregistrări, rezultat al unei munci asidue de cercetare. Interesul prezentat de melodiile pe care le-a ascultat, datorită varietății genurilor (hore, bocete, cîntece de nuntă, etc.) și al instrumentelor (nai, cobză, tilincă, etc.) îl îndeamnă să promită că va reveni cu altă ocazie în chip mai amănunțit asupra acestei teme « pasionante ».

Ampla expunere pe care Francisco José Musetti a făcut-o asupra celor văzute în Romînia, ne arată că d-sa a reușit să vadă și mai ales să redea pentru publicul uruguanian tot ceea ce era esențial în cunoașterea aspectelor legate de dezvoltarea vieții muzicale la noi. Este desigur o contribuție importantă la strîngerea relațiilor între popoarele noastre.

A. B.

Focul viu la valahii din Moravia

Într-un studiu asupra modurilor azi dispărute de a face focul și a lumina locuințele la Valahii din Moravia [Zaniklé způsoby rozněcouáni ohně a osvětlování obydlí na valašsku] publicat în Český lid (XLIV, 6, 1957, 252—258) Richard Jeřábek se ocupă de focul viu. Focul viu cunoscut la sîrbi, bulgari, ruși, lituanieni, polonezi, germani și la noi, se practica încă în secolul trecut și la păstorii valahi din Moravia. El se aprindea în prima zi de vară odată cu sosirea oilor la sălașe. La marea expoziție etnografică din Praga în 1895 valahii din Moravia au prezentat aprinderea focului viu. Și astăzi mai trăiesc încă, în comuna Velka Karlovice, oameni ce își mai amintesc de felul cum se aprindea focul viu. Credința lor este însă că focul viu nu avea un rost practic, ci doar funcția magică de a-i apăra de incendiu.

Focul viu nu se aprindea decît o singură dată într-o vară; odată aprins trebuia păstrat fără să se stingă toată vara. La ciobanii valahi din Moravia și la toți păstorii din Carpații nordici, acest foc se numește *vatră*.

Ultimul care a mai păstrat focul viu în fiecare vară, pînă la 1930, a fost baciul Blinka din Radhošti.

M. P.

Muzica populară italiană în antologia « Columbia »

În numerele 1—2/1956, *Revista de Folclor* sublinia într-o notă preocuparea în ultima vreme a muzicologilor, folcloriștilor și etnografilor din aproape toate țările lumii în ceea ce privește editarea de antologii de muzică populară pe discuri și pe benzi de magnetofon.

După începutul făcut de E. von Hornbostel cu « Musik des Orients » (Lindstroem în 1931, Parlophone în 1934), după preocuparea CIAP-ului de a edita pe discuri importante materiale antologice, după activitatea desfășurată de Arhivele internaționale de muzică populară de la Geneva, în colaborare cu fonoteca națională din Paris, « Musée de l'homme » de la Paris, «Folk-

ways Record and Service Corporation» din New York, societatea «Decca» din Londra, U.N.E.S.C.O. împreună cu Consiliul Internațional de Muzică Populară au editat antologii universale de folclor.

În 1955 Societatea «Columbia», prin editorul ei Alan Lomax, a luat inițiativa editării unei serii de patrusprezece discuri micro-sillon, format mare cu colaborarea a 14 țări și regiuni. De curînd la această acțiune a participat efectiv și Italia.

În sala bibliotecii Muzeului de artă și tradiții populare italiene, profesorul Diego Carpitella de la Centrul de Studii privind muzica populară de pe lîngă Academia «Santa Cecilia» și de la televiziunea italiană a prezentat prima antologie sonoră de muzică populară italiană, editată de *World Library of Folk and Primitive Music* (Columbia, Masterworks KL—5173, KL—5174). — Interesanta conferință-audiție a fost prezidată de prof. P. Toschi, titularul catedrei de Istoria tradițiilor populare de la Universitatea din Roma și de maestrul G. Nataletti, directorul Centrului național de studierea muzicii populare de la aceeași academie și de la televiziunea italiană.

Conferențiarul a prezentat pe două discuri micro-sillon Columbia, 76 de bucăți de muzică populară din toate regiunile Italiei. Fiecare disc, cu durata aproximativ 50' se află într-un album însoțit de note, texte și fotografii, cuprinzînd toate indicațiile privitoare la locul și tehnica înregistrării, precum și la specificul etnic al regiunii respective.

Cercetarea și culegerea cîntecelor au fost făcute de prof. Carpitella împreună cu cunoscutul folclorist american Alan Lomax, cu concursul Centrului național de muzică populară al Academiei «Santa Cecilia» și cu ajutorul televiziunii italiene, care au pus la dispoziția celor doi cercetători informațiile necesare privind localitățile cu cele mai bogate tradiții folclorice. Pentru alcătuirea antologiei, care reprezintă prima inițiativă de difuzare și de cunoaștere didactică a diferitelor tipuri tradiționale de exprimare sonoră din regiunile italiene, Centrul național de studierea muzicii populare a propus introducerea cîntecelor culese anterior din diferite localități de către unii cercetători: G. Nataletti și Colacicchi cîntece din Lazio și din Abruzzo; Carpitella și De Martino din Lucania; Carpitella și A.M. Cirese din Molise; Nataletti și Carpitella Cagnetta din Sardinia; Tiloy din Sicilia.

Această antologie permite o cunoaștere directă a realității folclorice, ceea ce înseamnă că de acum înainte greșelile cu privire la înțelegerea muzcii populare italiene, adesea confundată cu specia numită «cantonetă», vor fi înlăturate. În expresia sonoră a fiecărei regiuni va putea fi recunoscută natura intimă a diferitelor grupări etnice, care se deosebesc între ele printr-o diversitate rar întîlnită.

Timp de 6 luni autorii acestei antologii sonore au cutreierat diferitele regiuni ale Italiei. Ei au fost printre țărani și marinari, printre salahori și pădurari, printre femei și tineri, printre gondolieri și mineri de la carierele de marmură, străbătînd cele mai izolate ținuturi și cele mai puțin atinse de influența cantonetelor, înregistrînd pe bandă de magnetofon, aproximativ 3000 de cîntece cu durată de aproape 100 de ore de înregistrare. O parte din acest bogat material a fost colecționat în două albume, din care unul cuprinde ținuturile de nord și centrale ale Italiei și așezările albaneze din Calabria, iar al doilea album cuprinde regiunea de sud a Italiei și insulele.

Conferința extrem de documentată a profesorului Carpitella a fost urmărită cu mult interes, iar ascultarea discurilor, însoțită de proecții, a trezit nu numai un deosebit și viu interes, ci un adevărat entuziasm din partea numerosului public prezent.

S.-C. S.

LARES. ORGANO DELLA SOCIETÀ DI ETNOGRAFIA ITALIANA E DELL' ISTITUTO DI STORIA DELLE TRADIZIONI POPOLARI DELL' UNIVERSITÀ DI ROMA [Lares. Organul Societății Italiene de Etnografie și al Institutului de istorie a tradițiilor populare de pe lîngă Universitatea din Roma]. volume unico. Florența. an. XXII, 1956, p. 222.

Cercetările italiene asupra folclorului au luat în anii de după război un avînt tot mai mare. Este de ajuns să amintim că în 1948 a luat ființă la Roma *Centro nazionale studi di musica popolare* pe lîngă Accademia Santa Cecilia; în 1949 au fost înființate catedre de folclor la Roma, Palermo, Catania; în 1956 s-a reorganizat *Museo di arti e tradizioni popolari*. Paralel cu această activitate academică au apărut o seamă de reviste și studii de folclor: revistele *Folklore* (1946), *Lares* (1949), *Tesaur* (1949), *La Lapa* (1953), *Anali del Museo Pitré* (1950) sau studiile lui Giuseppe Cocchiara, *Storia del folkloro in Europa* (1952); Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano* (1955) etc.

Chiar numai din înșirarea acestor titluri de reviste și de lucrări ne putem da seama de interesul sporit pe care-l constatăm în Italia de după război pentru folclorul italian. Acest interes s-a manifestat în chip deosebit la cel de al cincilea și al șaselea congres al tradițiilor populare la Torino (1948) și în Sardinia (1956), la Congresul de studii etnografice de la Napoli (1952) și acela de etnografie și de folclor marin ținut tot la Napoli (1954).

Revista « Lares » apărută sub redacția profesoarei Bianca Maria Galanti reprezintă comunicările și discuțiile care au avut loc între 25 aprilie și 1 mai 1956 la cel de al șaselea Congres național al tradițiilor populare.

Congresul a avut ca scop să atragă atenția cercetătorilor italieni și străini asupra însemnătății tradițiilor populare ale Sardiniei și asupra necesității ca ele să fie studiate în chip organic și complet. Temele generale ale congresului au fost următoarele: 1) Probleme generale și practice; 2) folclorul sard în cadrul folclorului italian și european; 3) folclorul ca factor al curentelor turistice. În funcție de aceste teme (prima și a doua) se desfășoară și conținutul revistei « Lares ». Astfel la prima temă se referă următoarele comunicări: Giuseppe Cocchiara *Le tradizioni popolari sono preistoria contemporanea?*; Alberto M. Cirese; *Gli studi demologici come contributo alla storia della cultura*; Giovanni B. Bronzini, *La nuova critica letteraria e lo studio della poesia popolare*; Sebastiano Lo Nigro, *Le forme della prosa narrativa popolare*; Diego Carpitella, *Prospettive e problemi nuovi degli studi di musica, etc.* ; Romolo Trinchieri, *Vita di pastori della Campagna romana nel periodo estivo quando transumano sui monti dell'Appennino Abruzzese.*

Tema a doua — folclorul sard — reprezintă centrul de greutate al congresului. De la studiile lingvistice ale lui Gino Bottiglioni asupra folclorului sard în atlasul lingvistic — etnografic al Corsicei și ale lui Max Leopold Wagner asupra dicționarului etimologic al dialectului sard, se trece la comunicarea lui Francesco Alziator asupra istoriografiei tradițiilor populare din Sardinia și mai ales la unele aspecte speciale ale folclorului sard; Francesco Masala, *Su alcuni giuochi di fanciulli*

nelle tradizioni popolari di Sardegna; Francesco Coro, *Tradizioni, usi, costumi e fasti nella Barbagia di Belvi in Sardegna*; Virgilio Atzeni, *I due solstizi nella patologia sarda*; Carlo Maxa, *Note di un antropologo su un curioso modo di fumare in Sardegna : a « Fogu a intru »*; Disarmo Cresci, *Di un particolare tipo d'imbarcazione sarda*; Carmelina Naselli; *Folklore sardo e folklore mediterraneo*; Caterina Cucinotta, *Le decorazioni arcaiche dei costumi sardi ;* Pasquale Marica, *L'umorismo e la storia in Sardegna* şi Paolo Toschi, *Per lo studio delle tradizioni popolari della Sardegna.* Cîteva comunicări se referă la folclor comparat: Joan Amades, *Un aspecte de la influencia de la cultura Catalana a Sardegna*; Giovanni Mastroforti, *Motivi folkloristici nel moto dei disciplinati Umbri etc.*

În notele care urmează ne vom opri mai mult asupra acelor comunicări care reprezintă probleme de ordin general.

Trebuie subliniat în primul rînd interesul pe care îl prezintă comunicarea lui Giuseppe Cochiara intitulată, foarte sugestiv *Le tradizioni popolari sono preistoria contemporanea ?*

Pornind de la interesul tot mai viu pe care îl manifestă ştiinţa folclorică contemporană pentru studierea raportului dintre literatura populară şi viaţa tradiţională, ilustrată de obiceiuri şi credinţe, autorul stăruie în a arăta că se comite o gravă eroare atunci cînd se consideră fenomenele folclorice fosile ale epocilor îndepărtate. Faptul că fenomenul folcloric reprezintă o veche tradiţie populară a făcut pe mulţi cercetători să considere tradiţiile populare ca pe nişte « rămăşiţe » ale trecutului în prezent. Ele ar constitui, aşa cum în chip sugestiv le indică autorul, o adevărată « preistorie contemporană ». G. Cocchiara arată însă că toate aceste fenomene ale tradiţiilor populare reprezintă valori permanente şi în special valori contemporane. « Nu există, spune autorul, nici o singură tradiţie în popor care să nu corespundă unei nevoi sau unei iluzii ». Şi mai departe: « Este o eroare să credem că omul, creator al tradiţiei şi în cazul acesta special al tradiţiei populare, devine mai apoi victimă demoralizată şi inconştientă ». Pe drept cuvînt, autorul subliniază faptul că poporul trăieşte de fiecare dată fenomenul folcloric, chiar dacă el reprezintă forme arhaice. Moştenindu-le, poporul le reînnoieşte permanent, transformîndu-le, actualizîndu-le. În această sinteză dintre elementul vechi şi fenomenul retrăirii actuale, vede G. Cocchiara valoarea universală a folclorului.

Alberto Maria Cirese, *Gli studi demologici come contributo alla storia della cultura.* Cultura populară italiană prezintă aspecte pe cît de variate, pe atît de unitare în cadrul folclorului mediteranean. Cu toate acestea, spre deosebire de folclorul ţărilor din răsărit, circuitul valorilor culturale între creaţia cultă şi creaţia populară, are în Italia o tradiţie atît de veche încît nu odată creaţia populară a fost influenţată de cea cultă şi invers. Dacă ne gîndim că literatura cultă italiană e mai veche de şapte veacuri, dacă ne gîndim că între nordul şi sudul Italiei au existat şi există încă deosebiri flagrante, ne explicăm de ce s-a ajuns în Italia la forme uneori antagonice, între cultura şi istoria centrală şi cultura şi istoria lumii populare, care apare adeseori ca o formă periferică în raport cu prima. Autorul încearcă însă să dovedească că ţăranii din Italia de sud şi lumea lor ideologică nu au fost niciodată în afara istoriei şi culturii naţionale în întregul său. Pentru cine cunoaşte frămîntările sociale şi politice ale Italiei contemporane, apare fimpede că pe această cale A.M. Cirese luptă împotriva tendinţelor centrifugale care s-au manifestat şi se manifestă în Italia de după război. De aci, această încercare de a dovedi unitatea celor doi termeni în aparenţă contradictorii. Pe scurt, autorul vrea să dovedească — şi fără îndoială că în bună măsură are dreptate — că, în procesul de formare a culturii italiene, fenomenele folclorice atît de variate, în deosebi în Sicilia şi în Sardinia nu reprezintă totuşi în ultimă analiză decît elemente componente, variate în intensitate şi culoare, dar unitare în substanţa lor, ale culturii generale, polivalente, a naţiunii italiene.

Giovanni Bronzini, *La nuova critica lettraria e lo studio della poesia popolare.* Pornind de la metoda aplicată de Croce în cercetarea creaţiei literare italiene, autorul trece în revistă cîteva din studiile recente asupra literaturii populare italiene. Potrivit modului crocean, literatura populară este considerată din dublu punct de vedere: acela al complexului cultural şi al problematicii teo-

retice, avînd permanent prezentă necesitatea judecării faptului folcloric în devenirea sa istorică şi în evoluţia formei sale. În decursul deceniilor veacului nostru, poezia populară a fost considerată cînd dintr-un punct de vedere cînd din altul; Rubieri a încercat să precizeze cu ajutorul studiului poeziei populare fizinomia psihologică şi morală a poporului italian şi a diferitelor sale grupe; D'Ancona a fost atras de problema raporturilor dintre poezia cultă şi cea populară de-a lungul veacurilor; Nigro şi-a îndreptat atenţia asupra varietăţii formelor principale a cîntecului neolatin şi a răspîndirii sale, căutînd raţiunea uneia sau alteia în componentele etnice specifice; Bronzini se opreşte în chip special asupra stilului poeziei populare. Prin stil el înţelege « fizionomia particulară pe care o capătă tradiţia într-o arie şi într-o epocă determinată ». Analiza filologică a creaţiei populare, izvorînd fără îndoială din concepţia lui Croce despre viaţa formelor, duce pe autor la concluzia că fiecare gen literar îşi are propriul său stil şi este perfect numai în măsura în care îi respectă mai mult sau mai puţin stilul. El dă naştere unei tradiţii stilistice. Este de la sine înţeles că atenţia exclusivă acordată de autor valorii estetice a creaţiei populare — şi în această creaţie populară el integrează şi o seamă de opere medievale care fac trecerea între literatura populară şi cea cultă — îl duce în ultimă analiză la o judecată formală. Fără să subestimăm necesitatea analizei critice a felului în care o operă cultă sau populară îşi găseşte forma sa cea mai potrivită, printr-o permanentă cizelare şi decantare, e uşor de înţeles de ce nu putem fi de acord întru totul cu autorul atunci cînd, la fel ca şi Croce, supune opera respectivă unei judecăţi în primul rînd filologice. Viaţa care pulsează în interiorul unei opere literare — cultă sau populară — se cere a fi înţeleasă, judecată şi apreciată dincolo de formele uneori naive alte ori perfecte, ale creatorului anonim sau cult. De altminteri acest punct de vedere crocean este pe punctul de a fi depăşit chiar şi în Italia, aşa cum a arătat E. Sansone într-un studiu publicat în 1955 la Bari, *(La critica letteraria e i tentativi di superamento del'indirizzo croceano)*.

De un interes deosebit este studiul lui S. Lo Nigro, *Le forme della prosa narrativa popolare.* Adept al lui Croce, Nigro prezintă în studiul său o analiză complexă a ultimelor studii cu privire la valoarea genurilor literare — negate de Croce — şi în deosebi asupra originei şi specificului basmului. Trecînd de la şcoala romantică germană la teoriile recente ale şcolilor finice, scandinave şi germanice, autorul stăruie asupra faptului că basmul are nu numai forma sa aparte, riguros respectată de naratorii săi populari, dar şi tradiţia sa care îi acordă caracterul său special. Fie că e vorba de elementul fantastic, fie că e vorba de caracterul strict uman al eroilor principali, basmul reprezintă o specie proprie care nu poate fi confundată cu alta şi în consecinţă nu este, aşa cum spune Croce, o simplă abstracţiune a minţii noastre, necesară doar pentru a putea strînge la un loc elementele comune ale unor variate creaţii populare. De acord cu Max Lüthi *(Das europäische Volksmärchen*, Berna 1947), Lo Nigro consideră că poporul poate păstra şi transmite basmele, dar că, creaţia lor este creaţia unui artist. Unde nu mai este de acord cu Lüthi, subliniind o lipsă a lucrării sale, este atunci cînd relevă necesitatea studierii tradiţiei orale şi mai mult decît atît, a personalităţii povestitorului, considerată în raport direct cu mediul social din care provine el şi cu tradiţia stilistică în care opera sa se integrează. Precum se ştie, într-o anumită măsură, Lüthi împărtăşeşte părerile lui A. Wesselski atunci cînd afirmă că poporul poate să păstreze basmul şi să-l transmită, dar nu să-l creeze. Din alt punct de vedere, Lüthi şi odată cu el Nigro, se deosebesc de concepţia lui Wesselski. După teoria originei medievale a basmelor, aşa cum a fost expusă de Wesselski în *Versuch einer Theorie des Märchens* (Reichemberg, 1931), basmele sînt legendele de altă dată în a căror compoziţie intră trei categorii de motive: motive care aparţin experienţei reale sau posibile, izvorînd din formele vieţii sociale *(Gemeinschaftmotive)*, superstiţii legate de vechile credinţe a căror urmă se mai păstrează încă *(Wahnmotive)* şi în sfîrşit elementul miraculos, derivat din concepţii anacronice de mult depăşite, păstrate numai ca închipuire fantastică sau poetică. Basmul ar fi după părerea sa o creaţie artistică de mare valoare, care întrebuinţează, pe lîngă motive din viaţa reală, în special motive fantastice, în timp ce legenda nu este decît o povestire relativ puţin elaborată. Lo Nigro

afirmă de acord cu Lüthi că nu motivele fantastice pot caracteriza basmul, ci acel specific al stilului narativ care se concretizează în profilul neted şi linear al personajelor. Autorul este astfel convins că obiectul cercetării folclorice nu poate fi un exemplu abstract al basmului, redus uneori la un adevărat arhetip al creaţiei literare, ci numai povestirea în forma sa concretă, operă personală a povestitorului, produs al unei tradiţii stilistice, determinată în timp şi spaţiu.

Două din comunicările prezentate în acest volum: D. Carpitella, *Prospettive e problemi nuovi degli studi di musica popolare in Italia* şi G. Gabriel, *La fonografia del folklore muzicale*, se ocupă aşa cum reiese şi din titluri cu probleme de muzică. Prima în legătură cu probleme de structura cîntecului, cea de a doua cu privire la metodele cele mai noi de înregistrare. S-a discutat mult în Italia dacă muzica populară italiană e tonală sau modală. Autorul D. Carpitella se ridică împotriva acestei afirmaţii rigide şi categorice şi pe bună dreptate: în lumea atît de variată a folclorului, generalizările de acest fel sînt cel mai adesea simpliste. În lumina noilor cercetări reiese că ambele forme coexistă în folclorul muzical italian. Autorul merge mai departe, afirmînd că în Italia există, pe de o parte o muzică cultă, pe de altă parte, aceasta din urmă, nu a suferit influenţa muzicii populare. Înseamnă că acest patrimoniu muzical primitiv şi arhaic al muzicii populare italiene a rămas întotdeauna un element oarecum arheologic şi că el nu a avut nici în trecut nici în prezent posibilitatea să circule în întreg cîmpul culturii naţionale? Întrebări pe care autorul se mulţumeşte să le pună, subliniind interesul pe care cercetările viitoare în acest domeniu îl vor putea deştepta.

Din cele cîteva comunicări amintite mai sus se desprinde caracterul teoretic de mare valoare pe care îl cuprinde acest număr al revistei « Lares » şi dezbaterile Congresului pe care această revistă le pune la îndemîna specialiştilor. Preferînd discutarea critică — nu lipsită cum este şi firesc, de unele interpretări net idealiste — a diferitelor probleme şi aspecte ale folclorului sard, specialiştii italieni reuşesc să se ridice de la aceste elemente locale la teoretizări al căror interes de abia dacă mai trebuie subliniat. Am putea chiar adăoga, că folclorul nostru atît de variat ar trebui să solicite mai mult atenţia cercetătorilor noştri în privinţa problemelor generale ale creaţiei populare. Conţinutul şi tematica revistei « Lares » constituie din acest punct de vedere un exemplu şi un îndemn.

SABINA C. STROESCU

TIBERIU ALEXANDRU: *INSTRUMENTELE MUZICALE ALE POPORULUI ROMÎN.* Lucrare apărută sub îngrijirea Institutului de Folclor. București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, 388 p. + 32 p. planșe (70 ilustrații). — Lei 50.

Muzicologia romînească se desprinde cu greu din faza ei de început și este încă nedumerită asupra priorității ce trebuie să acorde problemelor cu care este confruntată. Neîndoielnic, față de imperativele actuale se impune ca fiind de primă necesitate problema manifestărilor poporului în arta sonurilor. De aceia, fără a trece cu vederea preocupările de estetică marxist-leninistă sau de istoria muzicii, capătă astăzi un loc de frunte în muzicologia romînească, cele asupra cîntecului și jocului popular, asupra a ceea ce, ca disciplină științifică, se grupează în *folclorul muzical*. Fundarea unui « *Institut de Folclor* » dovedește importanța pe care statul nostru de democrație populară o atribuie acestei categorii de preocupări științifice. Însă și aici—cum, de altfel, este și normal — interesul a fost concentrat asupra culegerii materialului de cîntece și jocuri, ca și asupra strîngerii unui minimum de informații necesare primelor studii — și aceste activități ținute în loc din cauza multiplelor nevoi de ordin practic ale Institutului. Totuși, membrii lui, mai ales cei vechi, atașați mai de mult studiilor de folclor muzical, au putut afla răgazul necesar și au trecut la studii speciale importante. Și iată că, tocmai într-o ramură de cercetări folcloristice, care dată fiind *insuficiența materialului documentar* ar fi fost socotită mai puțin accesibilă, în *domeniul instrumentelor muzicale populare romînești*, ni se prezintă o *lucrare de seamă*, datorită profesorului Tiberiu Alexandru, colaborator al Institutului și încercat truditor în folcloristica noastră muzicală.

Nu avem, într-adevăr, colecții de instrumente muzicale populare romînești, nu avem încă un muzeu de instrumente muzicale și nici măcar o secție într-un muzeu etnografic romînesc, nici de instrumente și nici de jucării acustice. Dar, în vechile noastre scrieri, în documentele de limbă romînească ale trecutului, în primele traduceri ale cărților de ritual liturgic, în cronici precum și în descrierile de călătorie ale diferiților străini cari au străbătut țara noastră, sînt numeroase mențiuni privitoare la instrumente muzicale. Iar alături de aceste mărturii literare, sînt în pictura religioasă, pe zidurile vechilor biserici și chiar în miniaturi, diferite imagini de instrumente muzicale, care pot fi luate în considerație și studiate, atunci cînd se urmărește aprofundarea cunoștințelor asupra acestei ramuri de muzicologie, asupra *organologiei populare romînești*. Însă cu oricîtă silință ar fi strînse asemenea mențiuni literare și iconografice, și oricît de temeinic ar fi studiate, ele nu vor putea înlocui niciodată realitatea însăși, *instrumentele muzicale așa cum ele se află în popor*, ca unelte proprii în practica sa muzicală. Nu este iarăși mai puțin adevărat, că, dată fiind natura însăși a materialului de construcție, în general lemnos, supus repede stricăciunii, foarte puține instrumente rezistă unui timp mai îndelungat și se transmit, ca exemplare concrete, întregi, de la o generație la alta. Cercetătorul, care are datoria de a descoperi și expune,

nu numai descrierea instrumentelor muzicale, ci şi diferitele transformări suferite de ele, în decursul timpului, va trebui să apeleze la menţiunile literare şi iconografice romîneşti amintite, după cum pe de altă parte, nu va putea fi trecută cu vederea metoda comparativă, în cel mai cuprinzător înţeles al termenului, deci şi în acel al comparării instrumentelor romîneşti cu cele ale minorităţilor naţionale şi ale popoarelor vecine. De asemenea, pentru sistematizarea materialului organologic, şi pentru adîncirea studiului, cercetătorul nu poate face abstracţie nici de literatura universală de specialitate, de lucrările de teoria instrumentelor muzicale, de istoria şi dezvoltarea lor pînă la stadiul în care se găsesc în orchestra simfonică de azi. Să mai fie menţionată aci şi latura acustică, de acustică fizicală, dar mai ales psihologică sau alt principiu de simetrie ori de consonanţă, apoi de estetică, pe care cercetătorul îl poate descoperi la originea construirii şi a folosinţii instrumentelor muzicale ale poporului, pentru a căpăta imaginea variatelor studii ce trebuiesc făcute pentru cunoaşterea şi tratarea în satisfăcătoare condiţii ştiinţifice a problemelor de organologie populară romînească.

În astfel de condiţii şi pornind de la atît de numeroase şi diverse cerinţi metodologice şi de informaţie ştiinţifică, a întreprins Tiberiu Alexandru documentarea sa, însuşindu-şi noţiunile de specialitate şi mai ales recurgînd mereu la « teren », la realitatea organologică populară. Prea bogat material literar romînesc nu a putut avea la dispoziţie, căci, în afară de un studiu mai vechi — din *Almanahul musical* pe 1877 — al lui Teodor T. Burada, de un altul, ceva mai nou din *Revista de Istorie, Arheologie şi Filologie* (Director Gr. Tocilescu) al aceluiaşi erudit muzicolog romîn, de o sumară broşură a lui Titus Cerne (extras din revista *Arta* — Iaşi) şi de informaţiile aflate în lucrările compozitorului şi folcloristului maghiar Béla Bartók, apoi în modesta lexicografie muzicală romînească (Titus Cerne, Timotei Popovici, Ivela) şi în cea generală (*Etimologicum magnum* — Haşdeu, *Dicţionarul limbii romîne* — Acad. Rom., Şăineanu, Tiktin, Candrea) apoi de două lucrări ale lui Bobulescu (*Lăutarii noştri* şi *Lăutari şi Hori*) şi alta de Maria Golescu, puţine şi răzlete date ar fi mai avut de cules din literatura romînească. De un preţios ajutor s-a bucurat autorul în elaborarea lucrării sale, folosind cele două importante scrieri sovietice: *Instrumentele muzicale populare ruse* de Agajanov şi *Instrumentele muzicale ale Uzbekistanului* de Beleaev precum şi articolul *Orchestrele de instrumente populare* de Osipov, — pe care autorul le citează chiar de la început şi pe care se sprijină ca îndreptar al monografiei sale.

În activitatea desfăşurată pînă acum ca folclorist, Tiberiu Alexandru a arătat o deosebită preferinţă problemelor de organologie populară. După cît se ştie, în afară de folclorul bănăţean — căruia s-a consacrat într-un studiu monografic publicat acum cîţiva ani — şi în afară de îndeplinirea sarcinilor curente ca membru al Institutului de Folclor, cea mai intensă activitate a sa, cea mai laborioasă şi rodnică, a fost depusă în acest domeniu de cercetări, creîndu-şi printre folcloriştii, reputaţia de cunoscător temeinic al instrumentelor muzicale populare din ţara noastră. În contactul său cu muzica populară, el şi-a concentrat atenţia asupra lor. A ascultat muzică instrumentală, a înregistrat-o, a adunat instrumente muzicale din diferite regiuni, a cunoscut pe instrumentişti, şi-a putut da seama de însemnătatea problemelor, şi-a cules, ani de-arîndul, informaţii diverse, şi-a întocmit planul unei lucrări monografice, a sistematizat materialul, adăogînd mereu, poate îndreptînd şi devenind astfel un specialist în materie, ceea ce, pe bună dreptate, i se recunoaşte în mod unanim. Pe lîngă culegerile şi informaţiile sale proprii, tot ceea ce a mai fost strîns în legătură cu această temă, toate datele şi informaţiile aduse în Institutul de Folclor, i-au stat la dispoziţie şi el le-a utilizat pentru lărgirea sferei cunoştinţelor sale şi adîncirea lor.

Deşi în conformitate cu cele stabilite de învăţatul sovietic Agajanov « un criteriu unic de clasificare a instrumentelor muzicale populare recunoscut de toţi specialiştii nu există », Tiberiu Alexandru recurge la sistematica mai veche (Curts Sachs şi Erich M. v. Hornbostel) verificată în cercetările de etnografie muzicală, şi potrivit ei, împarte studiul său în patru părţi principale, corespunzînd celor patru categorii de instrumente: I. Idiofone, II. Membranofone, III. Aerofone

şi IV. Cordofone. Aceste patru părţi formează capitole esenţiale ale lucrării, ele fiind precedate, de unul special intitulat «Pseudoinstrumente», în care sînt tratate mijloacele deosebite de care unii cîntăreţi populari romîni se folosesc: frunza, coaja de mesteacăn, solzul de peşte etc. Iar drept capitol introductiv trebuie considerat cel cu care se deschide lucrarea, în care este făcută o succintă expunere istorică a instrumentelor romîneşti, din cele mai vechi timpuri şi pînă în zilele de azi, pînă la tarafurile de lăutari de la oraşe şi de la sate, capitol care se încheie cu clasificarea pe care o adoptă şi în care enumerativ cuprinde tipurile cele mai caracteristice de instrumente. Tratarea lor completă, cu date istorice, etnografice, folcloristice, tehnica specială, menţiuni în înseşi versurile cîntecelor, după regiuni, dialecte etc.; cu un impresionant lux de amănunte şi, ceea ce trebuie subliniat, cu numeroase exemple muzicale şi ilustraţii — cu totul 80 exemple muzicale şi 70 ilustraţii.

În centrul întregei expuneri care alcătuieşte textul ştiinţific al monografiei şi este partea cea mai valoroasă a ei, stă capitolul despre instrumentele aerofone, care poate fi citat ca pildă de muncă metodică, meticuloasă şi temeinică. Printre cele opt tipuri de aerofone romîneşti — buciumul, cornul, fluierul, naiul, cimpoiul, fluierul cu ancie, clarinetul (torogcata, saxofonul) şi armonica de gură (armonica, acordeonul) — de relevat este paragraful consacrat tratării fluierelor, în care autorul fixează categorii deosebite — cu gura transversală şi cu gura laterală, — apoi subdiviziuni — fluiere fără dop (semitraversiere), fluiere cu dop (drepte) şi fluiere traversiere, — apoi altele mai mici — tilinca, fluierul moldovenesc, fluierul dobrogean, cavalul bulgăresc etc. — şi în fine, altele şi mai mici — după numărul găurilor: cu opt, şapte, şase, cinci sau fără găuri — (nu găsim nimerită expresia « deschizături pentru degete» în loc de cea consacrată de către popor « găuri»). La fiecare tip de aerofon este făcută descrierea amănunţită, indicîndu-se funcţionarea, dîndu-se lămuririle necesare asupra chipului în care sînt scoase sunetele, armonicele superioare, tehnica suflării şi a degetelor etc., textul ajungînd să cuprindă şi o adevărată şi nouă metodică a învăţămîntului fluierului. Două tabele recapitulative (p. 49 şi 65) completează expunerea.

Tot atît de conştiincios au fost tratate şi celelalte capitole, de menţionat fiind, după cel privitor la aerofone, capitolul consacrat cordofonelor, în care sînt cuprinse şi două importante tabele: acordul unui ţambal mare perfecţionat şi al unui ţambal mic, acordat « romîneşte». De relevat în acest capitol consacrat cordofonelor, exemplele muzicale de « ţiituri» (în special la cobză). Capitolul se încheie cu un concentrat studiu asupra armoniei lăutăreşti, problemă de o vie actualitate în muzicologia romînească de azi, iar întregul volum se termină cu o seamă de informaţii preţioase asupra ansamblurilor populare instrumentale, asupra instrumentiştilor populari şi asupra echipelor artistice de amatori — aducînd, deci, discuţia problemelor pînă la zi. Un bogat indice de lucruri, nume, melodii şi imagini uşurează cercetarea lucrării, iar ample rezumate în limbile rusă şi franceză înlesnesc consultarea ei de către specialiştii de peste hotare.

Nu poate susţine nimeni — şi nici autorul ei — că lucrarea nu are şi lipsuri, că nu este susceptibilă de completări — de ex. istorice şi etnografice, — poate de unele modificări în expunere, de o uniformizare a orînduirii şi sistematizării materialului — tehnic, istoric, etnografic, estetic muzical etc. — în cadrul fiecărui capitol. Dar iarăşi, nimeni nu va putea tăgădui că, în actuala fază a cercetărilor, nu ni se prezintă în această lucrare a lui Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului romîn*, una din cele mai temeinice pe care folcloristica muzicală romînească le-a putut da la iveală pînă acum.

Această scriere — pe care autorul, modest, o socoteşte doar o simplă « notă monografică», pe care mărturiseşte că a extras-o dintr-un material bogat, « adunat şi coordonat în vederea alcătuirii unei monografii cuprinzătoare» — este astăzi cunoscută şi cercurilor de specialitate de peste hotare. O recenzie a folcloristului englez A. L. Lloyd, publicată în *Journal of the International Folk Music Council*, IX (1957), conchide: « This work is a model of its kind; and it is

a kind that is all too rare». [Această lucrare este un model în genul ei şi e un gen care este prea rar]. Cuvinte de aleasă preţuire are şi cunoscutul muzician, vechi prieten al ţării noastre, Müller von Asow, în recenzia pe care a publicat-o în periodicul german de specialitate *Instrumentenbau Zeitschrift*, XI (1957), Nr. 6 (März) din Siegburg, iar Erich Stockmann din Berlin, referindu-se la o altă scriere a lui Tiberiu Alexandru (*Tilinca. Ein uraltes rumänisches Volksinstrument*, studiu publicat în volumul scos în 1956 în memoria lui Béla Bartók de Academia de Ştiinţe din Budapesta), îl numeşte pe autor, în *Die Musikforschung*, X (1957), Heft 3, « der beste Kenner rumänischer Volkmusikinstrumente» [cel mai bun cunoscător al instrumentelor muzicale populare romîneşti]!

Tipărită într-un tiraj neîndestulător (1090 exemplare), lucrarea *Instrumentele muzicale ale poporului romîn* de Tiberiu Alexandru s-a epuizat în scurtă vreme, dovedind interesul cu totul deosebit cu care a fost întîmpinată. Va trebui să se ia în serioasă considerare scoaterea unei noi ediţii a acestei valoroase lucrări, de un real folos în noile orientări ale vieţii muzicale romîneşti.

G. BREAZUL

REVISTA DE FOLCLOR anunţă că numerele vechi (1-2/56, 1-2, 3, 4/1957) se pot cumpăra de la magazinele speciale de difuzare a presei din: **Bucureşti,** str. Doamnei, nr. 5; **Cluj,** Piaţa Libertăţii, nr. 2; **Iaşi,** Secţia locală de difuzare a presei.

CONSTANTIN GH. PRICHICI, *125 MELODII DE JOCURI DIN MOLDOVA*, **Bucureşti,** E.S.P.L.A. 1955, p. 127.

Una din preocupările de seamă ale Institutului de Folclor a fost şi aceea de a da iubitorilor de muzică populară — creatori, interpreţi, studenţi, elevi (de toate gradele), instructori ai formaţiilor artistice de amatori, etc. — un material muzical bine ales şi uşor accesibil.

Forma sub care această preocupare a cercetătorilor Institutului şi-a găsit drum spre masele doritoare să cunoască comoara noastră artistică a fost pregătirea şi apariţia sub îngrijirea Institutului a unei serii de antologii, alcătuite, fie de către colective anume desemnate pentru acest lucru, fie de către un singur cercetător.

Antologia «125 *melodii de jocuri din Moldova*», pregătită de Constantin Gh. Prichici, se înscrie în prima parte a acestei serii, urmînd ca în viitor, seria să se completeze cu antologii ale altor regiuni, din diverse genuri muzicale.

Această publicaţie reţine atenţia deoarece în istoria muzicii romîneşti, pentru prima oară vede lumina tiparului o colecţie de jocuri, atît de mare din Moldova.

Înaintaşii despre care autorul vorbeşte în prefaţa lucrării au publicat fie numai texte de cîntece populare: Al. Russo, V. Alecsandri, fie poveşti: I. Creangă, fie melodii de cîntece: G. Muzicescu, A.Voevidca, T. Burada, etc. Nimeni însă nu a publicat pînă acum numai din această regiune a ţării, 125 melodii de joc.

Apariţia ei ne bucură pentru că pe de o parte ne arată cît de bogat în genuri şi melodii e folclorul pe întreg cuprinsul patriei noastre, iar pe de altă parte pentru că ne dă prilejul să facem un pas înainte în cunoaşterea şi valorificarea folclorului muzical moldovenesc în general şi a melodiei de joc în special.

Din prefaţa volumului se conturează dorinţa clară a autorului de a ne prezenta într-un mod sistematic jocurile din Moldova. Ele sînt aranjate pe regiuni: Suceava, Iaşi, Bacău, iar în cadrul regiunilor în: jocuri rituale de nuntă, jocuri bătrîneşti, jocuri mai apropiate de zilele noastre şi în sfîrşit jocuri contemporane cu o frecvenţă mai mare.

Materialul muzical din antologie a fost selecţionat în special din materialul adunat recent de către cercetătorii Institutului, cele mai multe aparţinînd autorului antologiei (n.n.)

Ştiind că antologia se adresează maselor, care în general cunosc mai puţin caracteristicile jocurilor moldoveneşti, autorul aduce unele precizări interesante cu privire la:

a) Puternica răspîndire pe anumite zone mai largi (în cadrul unei regiuni administrative), a unor jocuri; « Arcanul » din reg. Suceava se află răspîndit în raioanele: Vatra Dornei, Cîmpu lung, Gura Humorului; « Huţulca », joc specific al huţulilor din Moldova, deşi tot din regiunea Suceava, nu se mai află răspîndit în aceleaşi raioane ca Arcanul, ci în altele.

b) Caracterul de largă răspîndire pe cele trei regiuni prezentate, a unor jocuri ca: « Ruseasca, Leşeasca, Polca, Bătuta, Brîul, Mocăneasca ».

c) Larga răspîndire a horelor şi sîrbelor jucate aici mai lent ca în Oltenia.

d) Însfîrşit, caracterul local al unora dintre aceste jocuri ca: «Hangu, Ovreicuţa, Moghioruşca» din regiunea Bacău.

Interesantă, de asemenea, rămîne semnalarea menţinerii în ritualul de nuntă al jocurilor «Busuiocul» şi «Jocul zestrei» ce se joacă numai cu acest prilej sau a jocurilor bătrîneşti, pe care numai bătrînii le mai joacă la unele petreceri, cum sînt: «Alivencile, Polobocul, Bătrîneasca pe laiţă, Corăgheasca».

Autorul ne atrage atenţia asupra diferitelor caracteristici ale acestor melodii de jocuri, privind frecvenţa măsurilor de 2/4, 3/4, 3/8, 6/8, forma jocului (cariura sau lipsa acesteia), tempo-ul, etc. i semnalează totodată şi procesul de transformare folclorică privind elementele melodice, ritmice, coregrafice (pag. 6 şi pag. 9).

Tot din prefaţă, cititorul poate să-şi dea seama şi de caracterul documentar, prezentîndu-i-se o antologie care are, pe lîngă caracterul său de material muzical de o deosebită valoare artistică, şi un material pe bază de documente, ce poate fi oricînd indentificat în arhiva Institutului de Folclor[1].

Autorul are meritul de a fi subliniat în prefaţa sa — pentru a fi mai bine înţeles materialul dat — atît rolul deosebit pe care-l joacă în colectivitatea sătească formaţiile caracteristice Moldovei, cît şi rolul deosebit al purtătorilor de folclor, aşa numiţii «informatori».

În antologie, sînt citaţi de către autor cîntăreţii populari, bine cunoscuţi regiunilor lor datorită unei bogate activităţi artistice, activitate care i-a făcut remarcaţi în cadrul concursurilor echipelor artistice de amatori ai Căminelor culturale, unii dintre ei fiind şi laureaţi ai acestor concursuri. Indicînd la aceştia şi instrumentul din care cîntă: vioară, fluier, ne putem da seama în parte după ce instrumente au fost notate unele dintre melodiile publicate.

În ceea ce priveşte formaţiile muzicale existente, aflăm că pentru zona de nord a Moldovei, taraful format din: fluier, vioară, cobză e încă destul de răspîndit, spre deosebire de restul Moldovei, unde tarafurile sînt formate adeseori din: vioară, cobză ţambal, contrabas, la care se mai adaugă: acordeon, clarinet, flaut şi din ce în ce mai rar naiul.

Tot pentru Moldova, sînt caracteristice şi fanfarele săteşti formate dintr-un număr variat de instrumente de suflat: 1—2 clarinete (în mi bemol şi si bemol), 1—2 trompete (în do sau si bemol), fligorn, althorn, trombon, bariton, etc.

Se subliniază apoi, în cadrul formaţiilor muzicale, rolul de conducător melodic al unor instrumente: fluierul, vioara, flautul, clarinetul, naiul şi din ce în ce mai răspîndit acordeonul, ca şi rolul de acompaniament al altor instrumente: cobză, contrabas, ţambal, tobă mare, tobă mică, etc.

În fanfarele săteşti rolul de conducător melodic îl au clarinetul în mi bemol, fligornul sau trombonul, uzitîndu-se dublarea melodiei la diferite instrumente. Acompaniamentul foloseşte practica fanfarelor militare cu procedee armonice empirice şi ritmul ţinut mai mult în contratimp.

Parcurgînd întreaga antologie, remarcăm frumuseţea unora dintre melodiile acesteia, ca: nr. 3, 4, 5, 9, 18, 30, 31, 36, 58, 65, 74, 85, 106, 107, 111, etc., etc.

Credem că este binc venit ca antologia să cuprindă şi jocuri date într-o formă mai amplă, fie pentru a vedea cum se formează uneori o melodie din repetarea combinată a unui motiv — ce conţine în el o forţă expresivă deosebită — cu alte motive, ex. nr. 30, fie din repetarea diferită a două, trei şi chiar mai multe perioade distincte, ex. nr. 26, 120.

Antologia oglindeşte între altele şi caracterul modal al melodiei noastre populare. Unele dintre melodii sînt în modul de *sol* cu treapta 7-a variabilă: nr. 35, 41; sau în modul de *la* nr. 68, 73, 83, etc. Se întîlnesc moduri cromatice, cu secunda mărită între treptele 3—4, nr. 54

---

[1] Toate transcrierile de pe bandă de magnetofon (Mgt.) sau cilindru de fonograf (fgr.), ca şi toate notările după auz (f.a.), luate de pe teren, sînt însoţite de numărul documentului respectiv.

şi nr. 30; cu secunda mărită între treptele 6—7 nr. 52; cu secunda mărită între treptele 5—6 nr. 82; sau cu secunda mărită între treptele 3 — 4 şi 6 — 7, nr. 44 etc. Există chiar şi o melodie într-un mod pentatonic nr. 98.

În piesele prezentate în colecţie găsim melodii al căror mod e o pendulare între major-minor ca în nr. 25, 65 sau chiar melodii modulante — acestea din urmă fiind din acest punct de vedere caracteristice pentru melodica de jocuri, ca: nr. 100, 109, 114, etc.

Din mărturisirea autorului care declară că la culegerea materialului folcloric din Moldova (fiind la teren, n.n.) « am căutat să adunăm tot ce am găsit mai bun, mai frumos şi mai interesant atît din punct de vedere documentar cît şi artistic» ar reieşi că în publicaţia de faţă a introdus nu numai un material frumos, dar şi specific în cel mai înalt grad pentru regiunile respective.

Totuşi, alături de un material bine ales şi interesant, demn de o antologie, s-au strecurat şi melodii nerealizate, inexpresive cum sînt nr. 73, 104, 105, 116. Semnalăm de asemenea unele melodii de provenienţă cultă. Polci: nr. 19, 21 şi romanţe: nr. 51 (« De cînd ne-a aflat mulţimea ») sau nr. 92 (o variantă a romanţei « Pe o stîncă neagră » — în prima parte a melodiei); cîntece de pahar: nr. 56 (variantă a melodie « Am un leu şi vreau să-l beau »); nr. 90 (a II-a perioadă a jocului aduce cu cîntecul de pahar: « Sfîntul Petru şi Mihai Au deschis cîrciumă-n rai») sau alte cîntece ca de pildă cel de la numărul 91.

În categoria melodiilor pătrunse în folclorul ţărănesc şi prezentate de antologie se înscriu şi melodiile cîntate de către fanfare şi care au pătruns în repertoriul fanfarelor săteşti prin executanţii instrumentişti, de obicei aceiaşi tineri reîntorşi acasă din armată. În această situaţie se găsesc între altele melodiile: nr. 38, 44, 109.

Este foarte adevărat că adeseori întîlnim în folclor fenomenul pătrunderii din mediul orăşenesc: marşuri, romanţe, cuplete de revistă, cîntece de mahala (texte sau melodii) şi care sînt preluate de mase, uneori apărînd chiar variante ale acestora, alteori circulînd în forma iniţială. Înfiltrarea lor în mai mică sau mai mare măsură în diversele genuri ale cîntecului popular ţine de gradul de evoluţie al comunităţii respective şi constituie o problemă interesantă în folclor. Filiera lor este în general foarte greu de urmărit şi nu credem că asemenea elemente ar fi trebuit să figureze într-un material antologic.

Şi pentru că cu aceasta am intrat în analizarea lipsurilor acestei colecţii, ţinem să subliniem ceea ce ne-a frapat şi anume, neindicarea în dreptul fiecărei piese a instrumentului din care a fost cîntată melodia respectivă. Dacă s-ar fi indicat acesta, atunci autorul era obligat să respecte metoda de lucru adoptată de colectivul de cercetători al Institutului de Folclor, de a transcrie piesa la înălţimea reală.

Nespecificînd instrumentul e foarte greu să-ţi imaginezi numai după simpla notare a melodiei registrul în care a fost cîntată piesa sau sonoritatea specifică instrumentului respectiv. Această indicare a instrumentului ar fi justificat mai uşor apariţia unor scări modale mai rare, ţinînd seama, de ex: la fluier sau cimpoi, de sunetele netemperate şi armonicile lor. Să nu uităm de asemenea că adeseori scara şi tonalitatea unei piese sînt legate de tehnica instrumentului respectiv şi de posibilităţile acestuia.

Presupunînd că nu ar fi trebuit să respecte principiul transcrierii la înălţime reală, autorul ar fi trebuit să adopte metoda transcrierii cu o finală unică sau să respecte principiul enunţat de el însuşi în prefaţă — « cu cîţi (sic!) mai puţini accidenţi la cheie» — principiu de altfel aplicat în Institut pentru transcrierea melodiilor vocale[2]. Ori care ar fi fost metoda adoptată, era absolut necesară indicarea finalei reale. Respectarea riguroasă a oricăruia dintre principii ar fi dus neapărat la o

[2] Se transcriu în general cu finala *sol* melodiile de tip major, iar cu finala *mi* melodiile de tip minor sau cele care pendulează major-minor.

prezentare sistematică, cu un aspect mult mai îngrijit şi cu un caracter cu adevărat ştiinţific al întregului material, chiar dacă acest material se adresa marelui public. Inconsecvenţa în transcriere lipseşte cititorul de posibilitatea de a sezisa de la început caracterul modal sau tonal al pieselor respective.

Am găsit astfel melodii care aparţin aceluiaşi mod *la minor* natural, transcrise fie în *sol minor*: nr. 86, 122 fie în *re minor*: nr. 83, fie în *do minor*: nr. 51, 106, fie în *la minor*: nr. 73.

În legătură cu notarea pieselor semnalăm apoi nerespectarea scrierii *cu* sau *fără* armură, accidenţii deşi constitutivi apărînd în cursul piesei muzicale, ex.: nr. 13, 14, 51; sau deşi scrişi la armură, apar şi în cursul piesei, ex.: nr. 33; sau unul dintre accidenţii constitutivi scris la armură, iar altul în cursul piesei muzicale, ex.: nr. 34.

In legătură cu grafica melodiilor de joc din colecţie ne mai oprim asupra unui aspect. Vorbind despre cariura jocului, autorul preciza în introducere, că informatorii pentru unele jocuri păstrează repetarea regulată a perioadelor (de patru măsuri fiecare), iar alteori variaţiile mereu noi ale melodiei fac imposibilă păstrarea acesteia. Din felul cum apar scrise melodiile, de către alcătuitorul colecţiei, această cariură e greu de deosebit mai ales că nu întotdeauna s-a respectat o schemă propusă. De ex.: nr. 8 prima perioadă ar fi trebuit scrisă între semnele de repetiţie şi nu desfăşurat, pentru că nu există nici o variaţie în repetare care să justifice lungirea partiturii. Idem: nr. 18, 43, 91 etc., chiar repetarea identică a două perioade, care nu aduce nimic nou, nu-i recomandabilă, ex.: nr. 7, 26, etc.

Din punct de vedere al notării în măsură a jocurilor, ni s-a părut ciudată afirmaţia făcută în prefaţă: « Măsura $\frac{7}{16}$ este mult mai rar întîlnită, tinzînd de obicei să fie înlocuită în unele cazuri cu $\frac{3}{8}$, cu ultimul timp uşor lungit, fenomen semnalat la cîntecele de zestre (Cernita, Muşamaua, Puiculeana, şi altele)».

În colecţie nu apare nici o piesă în măsura de $\frac{7}{16}$, deşi ele mai există în Moldova, chiar dacă « mult mai rar întîlnite ». Găsim însă notate în $\frac{3}{4}$ următoarele piese: nr. 3, 6, 58, 92, 93; iar în $\frac{3}{8}$ următoarele: nr. 5, 80.

Pentru piesa nr. 80 « Galaţii », nu încape îndoială că $\frac{3}{8}$ sau chiar $\frac{3}{4}$ oglindeşte exact ritmul jocului, acesta fiind după întreaga lui melodie un « ländler » intrat în repertoriul de joc ţărănesc ca şi multe alte melodii, după cum am mai semnalat. La fel pentru nr. 92, unde melodia «jocului zestrei » (reg. Bacău) se pare a fi o variantă în prima parte a melodiei, a romanţei « Pe o stîncă neagră » şi care e notată conform structurii mai tuturor romanţelor.

Nu sîntem însă de acord cu notarea melodiilor nr. 58, unde apariţia unor formule ritmice ca: sau: ne duc la formula mult mai corespunzătoare de $\frac{7}{16}$ sau: Ascultînd documentul sonor al exemplului nr. 93 notat totîn măsura $\frac{3}{4}$ avem mult mai mult siguranţa că încadrarea în măsura de $\frac{3}{4}$ este necorespunzătoare şi că încadrarea în $\frac{7}{16}$ ar fi fost mult mai nimerită şi adecvată structurii ritmului acestui joc, ea fiind o măsură de 3 pulsaţii cu ultimul timp uşor lungit.

Ce este acel $\frac{3}{8}$ cu timpul al treilea uşor lungit, despre care voreştbe însuşi autorul, dacă nu $\frac{7}{16}$?

Este adevărat că există în Moldova tendinţa de a nu mai cînta atît de precis $\frac{7}{16}$, timpul al treilea tinzînd spre o egalizare cu timpul 1 şi 2 dar aceasta nu este obligatorie nici pentru toţi muzicanţii din Moldova, nici pentru toate melodiile aparţinînd tipului ritmic de « geampara».

Referitor la încadrarea jocurilor în măsuri, amintim că şi încadrarea jocului nr. 20 ni s-a părut arbitrară, alternarea măsurilor de $\frac{2}{8}$ cu $\frac{3}{8}$ putînd fi de la începutul şi pînă la sfîrşitul jocului aceeaşi.

Greutatea cea mare, pentru discutarea unor astfel de notaţii ca cele de mai sus provine din faptul că ele sînt notări după auz la teren cărora le lipseşte documentul sonor, elementul convingător pro sau contra.

Tot la problema transcrierii putem spune că din confruntarea documentului sonor cu transcrierile din antologie, nu am înţeles pînă unde merge « cristalizarea » despre care vorbeşte autorul în prefaţă[3].

O altă lipsă a antologiei o constituie multele, foarte multele notări după auz de la teren, astăzi cînd se fac atîtea înregistrări pe benzi de magnetofon direct la locul culegerii sau în Bucureşti.

Din cele 125 melodii publicate: 54 sînt melodii notate după auz şi 71 transcrieri ale documentelor înregistrate (fonograme şi benzi de magnetofon).

Pe regiuni proporţia este aceasta:

Suceava; 39 f.a. 25 mgt. şi 6 fgr.

Iaşi; 13. f. a. şi 3 mgt.

Bacău; 2 f.a. şi 37 mgt.

Din această situaţie rezultă că din regiunea Iaşi s-au dat în general, cele mai puţine piese dar cu cele mai multe notaţii după auz[4], după care vine regiunea Suceava cu ceva mai mult de jumătate notări după auz (39 f.a. faţă de 31 transcrieri după documente înregistrate). Cel mai bine e reprezentată regiunea Bacău, din punctul de vedere al folosirii juste al transcrierilor şi al notărilor după auz (37 mgt. şi 2 f.a.) Credem că în această proporţie ar fi trebuit să fie folosite notările după auz şi transcrierile în întreaga colecţie, mai ales cînd publicaţia de material folcloric este făcută subt îngrijirea Institutului de Folclor.

Fiind vorba de proporţia melodiilor pe regiuni, legăm această problemă, de aceea a sistematizării materialului pe care a enunţat-o autorul în prefaţă şi care ni se pare arbitrară şi insuficient de clară pentru cei cărora le-a fost destinată publicaţia.

Dacă categoria: 1) *jocuri de nuntă* e uşor de deosebit — după titlu sau din cele spuse de autor în prefaţă — restul categoriilor de jocuri: 2) *jocuri bătrîneşti*, dar mai ales 3) *jocuri mai apropiate în timp de epoca noastră* şi 4) *jocuri contemporane cu o frecvenţă mai mare*, sînt greu de deosebit, ele fiind suficient de amestecate, neexistînd indicaţiile necesare privind structura jocului, caracteristicile melodice, ritmice, care să le deosebească. Aşa de ex.: nr. 47 « Coşnencuţa » sau nr. 49 « Hora »,

---

[3] Din confruntarea sondă pe care am făcut-o am constatat: omisiunea unor înfloriturі ca: mordente, triluri, apogiaturi, care poate să ducă la schematizarea liniei melodice, la lipsirea cititorului de înţelegerea stilurilor muzicale regionale sau chiar a stilului personal al informatorului; în unele transcrieri nu s-a respectat forma perioadelor, ex. nr. 110. etc.

[4] În arhiva Institutului există mult material înregistrat din reg. Iaşi, cu prilejul culegerii făcute de către colectivul de cercetători ai Institutului de Folclor în anul 1949, raioanele Roman, Iaşi, material înregistrat pe cilindri de fonograf.

sau nr. 61 « Joc» (din reg. Suceava) sau nr. 98 « Ca la uşa cortului» sau nr. 102 « Şarampoiul» sau nr. 118 « Moghioruşca» (din reg. Bacău), nu ştii cărei categorii aparţin.

Credem că subîmpărţirile — enunţate de autor în prefaţă — ar fi trebuit mai clar delimitate pentru ca şi cei mai puţin avizaţi să poată la un moment dat să le categorisească, fără prea mari dificultăţi, criteriul istoric fiind un ghid sigur şi nu un element formal.

Semnalăm de asemenea, în recenzia de faţă, şi unele inconsecvenţe în alcătuirea antologiei. Vorbind despre jocurile: « Rusasca, Leşasca, Polca, Bătuta, Brîul, Mocăneasca», care « au o răspîndire şi o frecvenţă generală în regiunea Suceava, Iaşi şi Bacău» (aliniatul 3, pag. 7) autorul nu a dat în toată antologia nici o melodie de « Brîu» sau « Mocănească», cu atît mai puţin, exemplare de ale acestora în cele trei regiuni. De aici, rezultă că nici afirmaţia cu privire la « ritmica vie apropiată de cea a brîurilor vechi moldoveneşti şi munteneşti» (al. 7, pag. 7) nu-i susţinută de nici un exemplu concret.

Mărturisim că nu am înţeles din prefaţa autorului dacă jocul «Corăghiasca» din regiunea Iaşi este identic cu jocul « Corăbasca» din regiunea Suceava, ele diferind ca denumire sau dimpotrivă sînt două tipuri de jocuri total deosebite.

Semnalăm autorului cîteva scăpări:

a) Lipsa barei de măsură la jocul nr. 55.

b) Inexactitatea unor numere de magnetofon ca: mgt. 76 *r* şi nu *n* la nr. 40; mgt. 80 **1** şi nu *e* pentru nr. 30; mgt. 209 *e* şi nu *l* pentru nr. 115; mgt. 289 *k* şi nu 288 *k* pentru nr. 80; mgt. 300 *r* şi nu *i* pentru nr. 104.

c) Necorespondenţa unor denumiri din antologie cu cele aflate în arhiva Institutului indicate la numerele respective:

Nr. **7** « Polobocul», iar în arhiva Instit. « Bătrînesc».

Nr. 65 « Joc», iar în arhiva Instit. « Sîrbă».

Nr. 68 « Ovreicuţa», iar în arhiva Instit. « Jidăncuţa».

Nr. 69 « Joc», iar în arhiva Instit. « Sîrbă».

d) Nu se găsesc următoarele numere din fondul auxiliar: nr. 1, (f. a. 5932), nr. 3 (f. a 5931), nr. 92 (f.a. 5930). Indicaţiile din arhivă la aceste numere privesc melodii din regiunea Craiova (satul Giubega) sau regiunea Stalin.

Antologia mai ridică o problemă interesantă şi anume aceea a indicării celui mai potrivit termen de mişcare la jocurile « Sîrba» şi « Hora». Asupra acesteia colectivul de cercetători a purtat îndelungate discuţii dar nu a dat pînă acum o rezolvare unanim recunoscută; de aici indicările care apar în colecţie la termenul de mişcare al « horei» M.M. ♩ = 132 (allegretto) şi « sîrba» M.M. ♩ = 92 (moderato) vin să contrazică afirmaţiile aflate în diversele manuale de muzică, privind caracterul acestor jocuri şi asupra cărora specialiştii folclorişti nu au luat nici un fel de atitudine.

Dacă autorul antologiei ar fi primit din partea Institutului un ajutor mai substanţial, concret — aceasta cu atît mai mult cu cît colecţia era între primele noastre publicaţii, cînd deci experienţa în acest domeniu era redusă —, dacă autorul ar fi ţinut mai în de aproape seama de propriile sale enunţări, colecţia ar fi avut un aspect mai unitar ca valoare şi prezentare fără scăpări şi formulări neclare.

Ţinînd seamă de lipsurile semnalate, chiar dacă nu am putea considera toate exemplele, piese antologice, nu putem să nu subliniem încă odată importanţa colecţiei — în mod deosebit pentru cercetătorii de folclor — ea oglindind realitatea vie a ceea ce este astăzi melodica de jocuri din Moldova.

L. STĂNCULEANU.

Intreprinderea Poligrafică Nr. 4, Calea Şerban Vodă Nr. 133, Bucureştii